



HAL
open science

Chineseness, un regard sur la nouvelle architecture chinoise

Charles Bastide-Fouque

► **To cite this version:**

Charles Bastide-Fouque. Chineseness, un regard sur la nouvelle architecture chinoise. Architecture, aménagement de l'espace. 2019. dumas-02492625

HAL Id: dumas-02492625

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02492625>

Submitted on 27 Feb 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



CHINESENESS 中国性

un regard sur la nouvelle architecture chinoise



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mémoire de master
-Ecole d'architecture de Nantes-
septembre 2019
Charles Bastide

Remerciements

Je tiens à remercier Marie-Paule Halgand, ma directrice de mémoire, pour la confiance qu'elle a su m'accorder tout au long de cette année.

Mais également Meng Zhang pour nos discussions et son aide continue, mon ami Clinton Chiu pour m'avoir aidé pour des retranscriptions chinois/français et mes sœurs Louise et Rose pour leurs conseils avisés en traduction anglais/français.

Enfin, merci à Alix pour m'avoir supporté (dans tous les sens du terme) durant toute la rédaction de ce mémoire qui lui est dédié.

Avant-propos

Mon premier contact avec la Chine remonte à mes années de collège durant lesquelles j'ai appris pendant 6 ans le mandarin. Cette expérience s'est conclue, à l'issue de mon baccalauréat, par un voyage d'un mois à Pékin en juillet 2007. Par la suite, j'ai oublié le chinois en apprenant d'autres langues. Après un diplôme de master en histoire de l'art, j'ai repris des études d'architecture abandonnées quelques années auparavant. Au fil de ces quatre années, j'ai découvert ce qu'on dénommait la « nouvelle architecture chinoise » à travers les pages de magazines. J'ai été frappé par le caractère profondément humain qui se dégageait des textes et des photographies et ai désiré mieux comprendre la pensée de leur auteurs. Ne pouvant me rendre sur place, ni même consulter les documents en chinois, j'avais conscience dès le début des limites de cet exercice. Loin de considérer ce mémoire comme une fin, il est pour moi une initiation. Les angles d'approche d'un sujet aussi considérable sont multiples et les difficultés pour en discerner les subtilités encore plus importantes.

En choisissant le thème de l'identité, mon intention n'était pas de rechercher des caractères identitaires pouvant servir à définir ou à classer une architecture par rapport à une autre. Cette approche serait mal à propos et certainement trop réductrice pour juger de la pertinence d'une architecture. Mais plutôt de comprendre un fait

(l'émergence d'un mouvement) à travers le prisme d'un thème spécifique, qu'un lecteur averti trouvera peut-être trop exagéré ou justement trop réducteur. Cependant, ce thème m'a interpellé par sa récurrence et son omniprésence en arrière-plan des discours d'architectes. Certainement, cela sera la conséquence de la documentation à laquelle j'ai pu avoir accès (c'est-à-dire des publications destinées aux lecteurs occidentaux). Pour le reste, il était pour moi une porte d'entrée sur un monde aussi vaste, que méconnu, et bien que mon propos sera aisément réfutable, j'ai tout de fois le sentiment d'avoir entrevu l'étendue d'une complexité bien plus grande que les habituelles simplifications et préjugés que peut bien souvent véhiculer le regard occidental. Comme le dit Liu Jiakun à propos de ce même regard occidental sur la Chine « *ce n'est pas que je te regarde de haut, c'est juste que je ne peux pas te voir.* ¹ »

A l'heure où j'écris ce paragraphe, il me semble que ce sujet aura fait naître en moi plus de questions qu'il ne m'aura apporté de réponses. Malgré toutes mes inexactitudes, j'espère pouvoir restituer au mieux ma compréhension de ces lectures.

¹ [Trad. Pers.] Lettre ouverte de Jiakun Liu à Jianfei Zhu, parue dans Zhu Jianfei, *Architecture of Modern China: A Historical Critique*, Londres, Routledge, 2009, p.151-154. Voir Annexe 1.

Sommaire



UNIVERSITÉ SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
TRAVAIL PRÉSENTÉ EN TOUT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

Chapitre 1 - La modernité en question

- La profession d'architecte en Chine : une conception importée de l'Occident (1840-1949)
- Le génie collectif au service de l'idéologie politique (1949-1978)
- L'architecture à l'heure de l'ouverture économique (1978-1995)
- La modernité absorbée (1995-)

Chapitre 2- La mémoire et l'expérimentation comme attitude critique

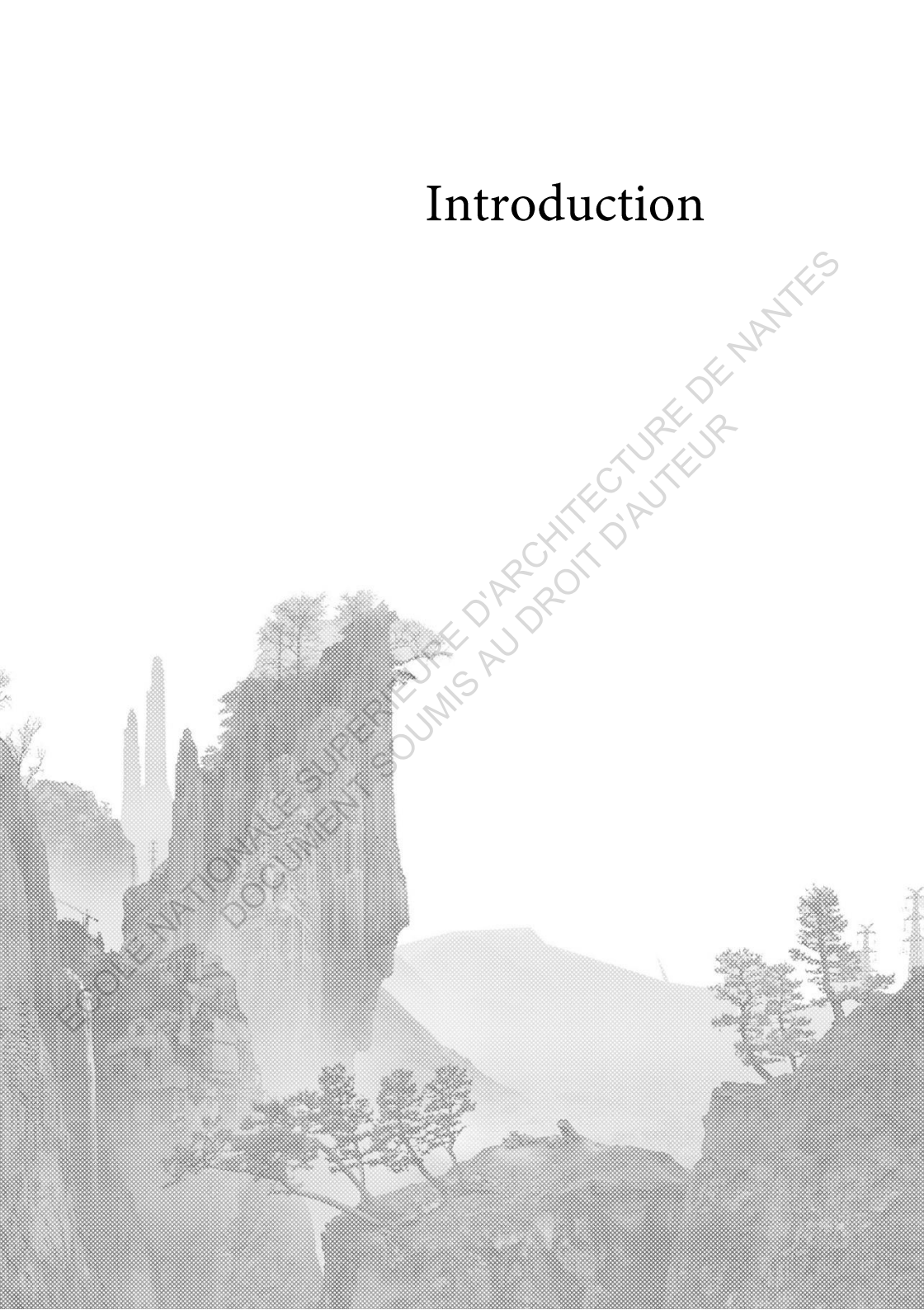
- Chine rurale et Chine urbaine : la pensée architecturale renouvelée au contact des territoires délaissés
- La mémoire et la société
- Une conception chinoise de l'espace architectural ?

Conclusion

Sources et bibliographie



Introduction



ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Au milieu des années 1990, la Chine a été le témoin de l'émergence, d'un groupe d'architectes que les critiques dénommèrent «nouvelle génération». Ce mouvement est pluriel et ne peut pas être caractérisé par une approche stylistique commune, ni par des caractéristiques sociales partagées. Cependant, ces architectes expriment la même volonté de fonder une pratique basée sur des valeurs différentes de celles véhiculées par la production et les théories architecturales dominantes dans le pays. Ces représentants les plus connus s'appellent Wang Shu et Lu Wenyu², Liu Jiakun³, Yung Ho Chang⁴, Cui Kai⁵, Zhang Lei⁶, Ma Qingyun⁷, Zhu Pei⁸ ou encore Li Xiaodong⁹ pour les plus anciens. Gong Dong¹⁰, Zhang Ke¹¹,

² Amateur architecture studio (业余建筑工作室, Yèyú jiànzhú gōngzuò shì), Hangzhou.

³ Jiakun Architects (家琨建筑设计事务所, Jiā kūn jiànzhú shèjì shìwù suǒ), Chengdu.

⁴ Atelier FCJZ (非常建筑, Fēicháng jiànzhú), Pékin.

⁵ Cui Kai studio/China design group (中设设计集团股份, Zhōng shè shèjì jítuán gǔfèn). Pékin.

⁶ Atelier Zhang Lei (张雷联合建筑事务所, Zhāng léi liánhé jiànzhú shìwù suǒ), Nankin.

⁷ MADA Spam (马达思班, Mǎdǎ sī bān), Xi'an/Pékin/Shanghai

⁸ Urbanus (collaboration avec Wang Hui, Meng Yan, Liu Xiaodu),

⁹ Atelier Li Xiaodong, (李晓东), Pékin.

¹⁰ Vector architects (直向建筑, Zhí xiàng jiànzhú), Pékin.

¹¹ Standardarchitecture, (标准营造 Biāozhǔn yíngzào), Pékin.

Xu TianTian¹², Zhao Yang¹³ ou Liu Yichun¹⁴ pour les plus jeunes. Ils ont tous en commun le fait d'avoir réfléchi et mis au point des méthodes expérimentales de projet qui questionnent, depuis maintenant presque trois décennies, la façon de vivre des chinois, dans le monde contemporain.

Dans leurs discours, un thème parmi tant d'autres m'a particulièrement interpellé : celui de l'identité. Il m'a semblé capable de rassembler un bon nombre des caractéristiques de ce mouvement.

Dans les interviews d'architectes que j'ai pu consulter, la question identitaire était souvent exprimée à travers le terme de *chineseness* « le caractère chinois ». Ce terme n'est pas spécifiquement lié à l'architecture, il est employé dans de nombreux domaines (en art¹⁵, en politique, dans l'économie...) et sert à désigner le caractère d'une chose qui serait spécifiquement chinoise.

Voyons ce que Zhang Ke, architecte né en Chine et ayant étudié aux Etats Unis, dit de la *chineseness* : « Pendant des décennies, il y a eu un débat sur comment faire une nouvelle architecture chinoise, avec une attention toute particulière sur comment rendre l'architecture

¹² Dna Architecture, (DnA 建筑), Pékin.

¹³ Zhao Yang architects, (赵扬建筑工作室, Zhào yáng jiànzhú gōngzuò shì), Dali.

¹⁴ Atelier Deshaus, (大舍建筑设计事务所, Dà shě jiànzhú shèjì shìwù suǒ), Shanghai. (cabinet fondé en collaboration avec Zhuang Shen et Chen Yifeng)

¹⁵ Yao Yung-Wen, *The void of chineseness: contemporary art and cultural Diplomacy in China*, International Journal of Social Science and Humanity, Vol. 5, No. 11, November 2015

traditionnelle chinoise plus contemporaine. [...] Pour moi, rendre plus contemporaines des formes traditionnelles n'est même pas un sujet de discussion. Les bâtiments traditionnels existent et il est possible de les préserver si on le souhaite. Mais les imiter de quelques façons que ce soit n'aboutira qu'au faux ou bien au kitsch. En Chine, tout le débat n'était pas moins centré sur la contemporanéité que sur le désir d'icônes et il y a déjà bien trop d'icônes. Ce dont je suis à la recherche est une nouvelle sorte de caractère chinois (*chineseness*). Ce serait un caractère qui ne serait pas flagrant à première vue. Ce ne serait pas consciemment chinois mais il y aurait une qualité particulière qui se dégagerait naturellement. Alors je cherche ce caractère chinois dans la sensibilité plus que dans la forme. Il devrait émerger de lui-même au travers le processus de projet. Mon approche consiste à aller sur un site en faisant le vide dans mon esprit, juste pour ressentir le lieu. Le but étant de laisser émerger les idées du lieu, plus que d'y importer une forme ou un style préconçu. Vous pouvez appeler ça humilité et cela pourrait être un caractère typiquement chinois.¹⁶»

Ce discours résonne comme un désir d'émancipation. A travers mes recherches, il m'apparaît que ce désir pouvait être interprété de deux manières différentes. A l'image de l'envers et du revers d'une même médaille, ces deux interprétations sont à la fois complémentaires et contradictoires.

¹⁶ [trad. Pers.] de l'interview de Zhang Ke (Standardarchitecture), parue dans Archidea special edition Asia, n°51, avril 2015, p.11

L'envers serait tout d'abord, le désir de s'affranchir de sa propre identité. Ou plutôt de la façon dont cette identité s'est façonnée au cours du XXe siècle pour devenir le ciment de la société actuelle. Celle de la culture chinoise, la plus ancienne au monde, qui au cours du XXe siècle fut modelée par les idéologies, les discours politiques et plus récemment les besoins de l'économie marchande. Les destructions idéologiques de la Révolution Culturelle ont laissé place aux destructions matérielles des quartiers anciens au nom du développement urbain. La capacité d'autodestruction récurrente de la mémoire, le recul des valeurs spirituelles au profit du matérialisme, alimentent un sentiment de nostalgie partagé par de nombreux chinois. Comme le dit le photographe contemporain Qiu Ē *«Il faut tout d'abord aimer son propre foyer pour ensuite être en mesure de bien s'en occuper. Le problème est que maintenant les gens vont et viennent un peu partout et à chaque fois ce n'est que pour satisfaire des intérêts à court terme. Du Nord au Sud , on rencontre le même problème. On a démoli tout ce qui pouvait être. Les chinois sont tellement pauvres, qu'ils ne leur restent plus que l'argent. ¹⁷»*

Sur les décombres du passé, certains discours politiques construisent l'image d'une culture faite de simplifications, globalisante et idéalisée ¹⁸ . Aujourd'hui, nombreux sont ceux qui déplorent

¹⁷ Tassy Emma, La Chine dans l'objectif, épisode 1, *Les Bouleversements du paysage*, Arte France, 2013.

¹⁸ Notamment les partisans d'une approche culturaliste qui soutiennent que le destin d'une « nation » serait lié à une « culture » indispensable à

l'établissement de cette culture chinoise globale qui tend à estomper les singularités locales. Des artistes comme Ai WeiWei¹⁹ ou encore Xu Bing, préoccupés par l'appauvrissement du langage et de ses subtilités suite à la réforme linguistique de 1949, tentent à travers leur travail d'alerter le public sur ce processus d'unification culturelle. Il en fut de même dans les années 80/90 lorsque des écrivains, comme Mo Yan²⁰, représentant du mouvement de la *Quête des racines* (寻根文学, *Xúngēn wénxué*), ont proposé de réexaminer les conséquences de la Révolution Culturelle sur la pluralité de l'identité chinoise militant pour que la reconstruction de cette identité puisse se faire dans une saine appréciation des cultures locales.

Au même titre que les artistes, les architectes de la nouvelle génération ne sont pas en reste pour s'interroger sur les façons d'exprimer les disparités humaines, culturelles et climatiques d'un pays grand comme seize fois la France. Comme le dit Gregory Lee, concernant l'entreprise d'unification culturelle entamée à partir de 1949 « *Il ne s'agit pas d'une perte d'identité nationale - un projet qui a dépouillé et continue de dépouiller l'humanité - de sa diversité et de ses possibles synthèses créatives. Ce n'est pas le caractère chinois (chineseness) des villes chinoises qui a été perdu, mais le caractère local, le caractère local de la ville et de son arrière-pays, qui a été*

l'affirmation de son « identité », Billeter Jean-François, *La Chine trois fois muette*, Allia, rééd. 2019, p.89-90.

¹⁹ Ai Weiwei, *Time and Place: 艾未未：此時此地*, Guangxi Normal University Press, 2010, 299p.

²⁰ Prix nobel de littérature en 2012.

sacrifié à la nouvelle dimension locale de la nation dans le contexte de mondialisation. Le local a cédé la place à l'espace national homogénéisé.²¹ »

La recherche des singularités du lieu nous ramène à l'architecture de Zhang Ke pour qui « *l'interaction du lieu avec la personne est ce qui rend l'architecture intéressante. Quelles que soient les idées, les concepts ou les discours, l'architecture a toujours une dimension à la fois locale et personnelle.²²»*

Ainsi, Zhang Ke cherche à retrouver le lien qui uni les hommes à leur environnement à travers l'expression des cultures. En portant une attention fine au contexte, il tente alors de dépasser l'imaginaire idéalisé du récit national chinois. Voilà le premier thème qui fédère la nouvelle génération.

A présent, considérons le revers de la médaille. Ce qui m'est apparu comme le deuxième aspect de la volonté d'émancipation dans

²¹ [Trad. Pers.] "So in fact what is at stake is not a loss of national identity a project which has robbed humanity – and continues to do so – of diversity and synthetic creative possibilities. It is not the *Chineseness* of China's cities that has been lost but the localness – the localness of the city and its hinterland, has been sacrificed to the new localness of the nation in the context of a globalized planet. Local place has given way to national homogenized space." Lee Gregory, *Sinopolis: "Chineseness" and the Modern Chinese City*, Communication au colloque 'The Idea of the City', Université de Northampton, juin 2017, p.14.

²² [trad. Pers.] interview de Zhang Ke (Standardarchitecture), parue dans Archidea special edition Asia, n°51, avril 2015, p.13.

l'élaboration de la *chineseness*. Celui de l'émancipation vis-à-vis de l'Occident.

Aujourd'hui, les historiens s'accordent pour faire remonter l'origine du processus de destruction/reconstruction du XXe siècle au désir de modernisation. Au début du XXe siècle, on utilisait sans distinction le terme d'occidentalisation (西方化, *Xīfāng huà*) pour parler de la modernisation (现代化, *Xiàndàihuà*). Ce qui fait dire par raccourci à Yung Ho Chang que pendant longtemps en Chine : le terme de *Modernité* était équivalent à celui d'*Occident* alors que celui d'*Ancien* était associé à la *Tradition* chinoise²³.

En architecture et dans d'autres domaines, la recherche d'une synthèse entre les apports de la culture occidentale et d'une identité chinoise idéalisée a irrigué pendant près d'un siècle les débats intellectuels²⁴. De fait, la modernité a pris racine dans un paradoxe inextricable qui n'avait pas d'autre issue, pour reprendre les mots de Ieoh Ming Pei, que d'aboutir à une *impasse*²⁵.

²³ Il ajoute "La plus importante des théories occidentales importées fut le Marxisme" voir Yung Ho Chang, *A Very Brief History of Modernity*, in *On the Edge from China: Ten Architects*, Rizzoli, 2006, p.3.

²⁴ Pour reprendre les mots du Feng Guifen (馮桂芬) lettré de la dynastie Qing « *apprendre de la Chine pour la matière(substance), apprendre de l'occident pour l'application* (中学为体, 西学为用, *Zhōngxué wèi tǐ, xīxué wèi yòng*) »

²⁵ Pei Ieoh Ming, *America Now*, interview par Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, Duke university library digital collection, 1980. « Vous allez dans un pays, comme je l'ai fait l'année dernière pour voir ce projet, et on

Pei avait saisi, dès 1980, le dilemme des architectes chinois. Ainsi, lorsqu'il répondait à Barbaralee Diamonstein-Spielvogel qui l'interrogeait sur la conception du *Fragrant hill hotel* il disait : « Chacun le sait et les architectes chinois seraient d'accord avec moi sur le fait qu'ils ne peuvent pas revenir en arrière. L'époque des temples et des palais n'est pas seulement économiquement hors de portée mais aussi idéologiquement inacceptable pour eux. Aller vers l'Ouest, non, cela ne serait pas bien non plus. Parce qu'ils ont essayé la méthode russe et ils ont détesté ces bâtiments. [...] et ils essaient maintenant d'accepter l'Occident. S'ils choisissent la voie de l'Occident, j'ai bien peur que d'ici 5 à 10 ans ils détestent ces bâtiments aussi. Je veux dire, ils les détesteront. Pourquoi ? Parce que contrairement à la culture japonaise, la culture chinoise est très ancienne, très profonde et très conservatrice en raison même de cette culture. Et la culture occidentale est beaucoup moins digérable en Chine qu'elle ne l'est au Japon. ²⁶»

Aujourd'hui, les architectes de la nouvelle génération semblent plus lucides sur les causes du paradoxe de l'identité chinoise. Comme le dit Liu Jiakun « [...] Nous en savons beaucoup plus sur eux [les occidentaux] qu'ils n'en savent sur nous. [...] Après des années d'échanges, je suis maintenant familier avec leur façon de lire. Si vous suivez leur politiquement correct et utilisez quelques mots clés, vous

se rend compte, je me suis rendu compte que l'architecture chinoise est dans une impasse. Ils n'ont pas d'issue où aller. Je n'exagère pas. » [Trad. Pers.]

²⁶ Pei Ieoh Ming, *America Now*, 1980.

*serez facilement reconnu ; c'est une technique que nous comprenons tous tacitement.*²⁷»

Ce constat établi, ils tentent de s'affranchir d'un regard importé, forcément biaisé, puisqu'élaboré dans un contexte qui n'était pas le leur. Aussi lucides qu'ils puissent être, les architectes de la nouvelle génération font toutefois face à un problème de taille car « *La domination technologique et théorique et le système critique du monde occidental rendent leurs idées bien assises et pleinement rationalisées. [...] Le problème est que cette situation peut encourager une génération d'architectes chinois à utiliser des normes occidentales mal à propos pour décrire et traiter avec la réalité chinoise.*²⁸»

Aussi cherchent-ils, en puisant dans l'observation du quotidien, à trouver les matériaux nécessaires afin de reformuler la question de la modernité en d'autres termes que ceux qui ont servi à la définir depuis le milieu du XIXe siècle.

« Établir fermement un sens de la réalité dans la construction de la profession en Chine, se concentrer de près sur les problèmes, observer et analyser soigneusement les différents types de ressources, utiliser les conditions existantes pour faire face à ces problèmes. Ces questions elles-mêmes auront déjà défini un "caractère chinois" »

²⁷ [Trad. Pers.] Lettre ouverte de Jiakun Liu à Jianfei Zhu, parue dans Zhu Jianfei, *op cit*, 2009, p.151-154. Voir Annexe 1.

²⁸ *Ibid.*

(chineseness); ces développements iront naturellement de l'avant et assureront une contemporanéité.²⁹»

A travers cette introduction, nous pouvons désormais entrevoir les grands thèmes qui animent la recherche actuelle de la *chineseness* en architecture. Pour traiter ce sujet, nous avons divisé ce mémoire en deux parties.

En premier lieu, une approche chronologique de la question de la modernité en Chine pour tenter de mieux appréhender les facteurs ayant conduits à l'émergence de la nouvelle génération. Cette partie mettra en corrélation l'histoire politique, les débats théoriques et les conditions d'exercice de la profession d'architecte durant le XXe siècle.

La seconde partie sera une approche thématique étayée par l'analyse d'études de cas. Nous tenterons de mettre en regard les thématiques soulevées en introduction et dans la première partie avec des réalisations construites contemporaines.

²⁹ *Ibid.*

Examen des sources

Lors de mes recherches bibliographiques j'avais pour objectif de m'orienter principalement vers des ouvrages d'auteurs chinois anglophones. Ne pouvant pas lire le chinois, il me semblait qu'ils seraient toutefois plus pertinents dans leur approche. Pour des raisons de délais de restitution, et d'accessibilité aux sources (la plupart n'étant disponibles en France qu'à la bibliothèque de la cité de l'architecture et les sources en anglais et en français ne représentent qu'une infime partie de ce que l'on peut trouver en chinois), j'ai préféré me concentrer sur quelques ouvrages essentiels que j'ai étayé par la consultation d'articles disponibles en ligne. J'ai également privilégié le recours à des sources directes (interviews papier ou conférences en ligne, notamment les cycles de conférences de la Harvard Graduate School of Design très active sur la question chinoise, car de nombreux architectes reconnus aujourd'hui y étaient étudiant par le passé. Mais également les conférences disponibles sur la Web TV de la cité de l'architecture et du Pavillon de l'Arsenal).

Les ouvrages du Pr. Charlie Xue de l'université de Hong Kong, *Building a Revolution, Chinese architecture since 1980*, (2005) et le plus récent *A History of Design Institutes in China: From Mao to Market* (2017) m'ont été essentiels pour avoir un aperçu général et détaillé de l'histoire de l'architecture chinoise. Les questions autour du fonctionnement des instituts de conception architecturale (*design institute*) et plus généralement de l'exercice de la profession

d'architecte étant peu traitées dans les autres publications que j'ai pu consulter.

Le Pr. Jianfei Zhu, actuellement enseignant à l'université de Melbourne auteur de *Architecture of modern China: a historical critique* (2009) qui avec le Pr. Xiangning Li, enseignant à l'université Tongji de Shanghai et commissaire de l'exposition *Contemporary Architecture in China: Towards a Critical Pragmatism* (2018) font partie des critiques chinois d'architecture anglophones les plus actifs dans la divulgation de l'architecture contemporaine. Leurs publications font office de référence dans bon nombre d'études.

L'ouvrage *Constructing a place for critical practice in China* (2016) du Pr. Guanghui Ding, enseignant à l'université de Nottingham, également co-auteur de *A History of Design Institutes in China: From Mao to Market* (2017). Ainsi que ses autres articles sont une source de documentation immense pour mieux comprendre les débats architecturaux présentés dans la presse ces dernières décennies.

La thèse de Ying Wang diplômée de l'université Tongji en architecture, puis chercheuse à l'université de Hong Kong puis de Louvain, intitulée *The Specter of Style: Shifting Understandings in Twentieth-Century Architectural discourse in China* (2018) m'a été essentielle pour comprendre l'importance de la relation du style au concept de modernité au cours XXe siècle en Chine.

La thèse de Jiawen Han architecte et docteure en philosophie diplômée de l'université de Nouvelle-Galles du Sud à Sydney, aujourd'hui enseignante à l'université Xi'an Jiaotong-Liverpool de

Suzhou, intitulée *Two spheres: Mao and the Market in Chinese architecture (1990-)* (2014) réexamine l'histoire récente de l'architecture chinoise et les relations qui unissent le marché, les échanges Orient/Occident, l'Etat et les architectes. Son écriture engagée m'a été d'une grande aide pour déconstruire certain de mes préjugés.

Enfin le recueil de Pier Alessio Rizzardi et Hankun Zhang édité en 2018, *The condition of chinese architecture*, qui offre au lecteur plus de 300 pages d'interviews d'architectes de la nouvelle génération et constitue un témoignage important pour ceux qui s'intéressent au sujet.

Concernant la bibliographie francophone, l'ouvrage le plus important est celui de Zhang Liang, enseignant à l'ENSAPB et auteur de la thèse *La Naissance du concept de patrimoine en Chine XIXe-XXe siècles* (2003), qui par son érudition m'a permis de mieux comprendre la culture chinoise et m'a fait découvrir de nombreux autres auteurs que je ne connaissais pas dont Pierre Ryckmans.

Mais également les nombreux travaux (colloques, débats, conférences, expositions et ouvrages) organisés et dirigés par Françoise Ged, directrice de l'Observatoire de l'architecture de la Chine contemporaine à la cité de l'architecture et du patrimoine.

Je me suis aussi appuyé sur les travaux de sinologues historiens et historiens de l'art francophone comme Jean-François Billeter, François Cheng et Pierre Ryckmans déjà cité.

Chapitre 1

La modernité en question



La profession d'architecte en Chine: une conception importée de l'Occident (1840-1949).

En Chine, la métier d'architecte tel que nous le connaissons en Occident n'existait pas avant le début du XXe siècle. Traditionnellement, le domaine de la construction entrait dans les compétences des artisans et des charpentiers, l'organisation de l'espace pouvait quant à lui être supervisé par des lettrés (文人, *wénrén*). Les savoirs se transmettaient de façon orale de génération en génération³⁰. L'organisation de la société tout autant que celle des édifices et des villes était façonnée sur des modes rituels reposant sur la perpétuation des traditions. Cette conception répandue en Orient ignorait totalement la notion de progrès et de modernité qui prenait racine dans l'Occident des Lumières.

Dès le XVIe siècle, des missionnaires jésuites, tel Matteo Ricci, établis à la cours impériale jetèrent les bases d'un dialogue entre les deux cultures. Ricci avec son ami Xu Guangqi seront à l'origine de la traduction des *Éléments d'Euclide* en chinois³¹ (幾何原本, *jǐ hé yuán běn*) (ill.1), introduisant pour la première fois dans le pays une conception scientifique de représentation de l'espace basée sur la

³⁰ Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *A History of Design Institutes in China: from Mao to market*, Chicago Press, 2017, p.20.

³¹ Rizzardi P.A., Zhang H., *op. cit.*, 2018, p.84.

mesure géométrique : la perspective. Jusqu'alors, les chinois avaient développé des représentations symboliques et idéalisées basées sur des principes de distances perçues que nous détaillerons par la suite. Les savoirs divulgués par Ricci se traduiront quelques siècles plus tard par la création au sein du jardin de la clarté parfaite, le palais d'été de l'empereur (圆明园, *Yuánmíng Yuán*) d'une série de pavillons d'agrément dénommés palais de style européen³² (西洋楼

³² Edifié à partir de 1747, par Giuseppe Castiglione et Michel Benoist l'ensemble des palais de style européen sera malheureusement détruit par la coalition franco-britannique en 1860 lors de la seconde guerre de l'Opium. Voici ce qu'en disait Victor Hugo : « Vous me demandez mon avis, Monsieur, sur l'expédition de Chine. Vous trouvez cette expédition honorable et belle, et vous êtes assez bon pour attacher quelque prix à mon sentiment ; [...] puisque vous voulez connaître mon avis, le voici : Il y avait dans un coin du monde, une merveille du monde ; cette merveille s'appelait le Palais d'Été. L'art a deux principes, l'idée, qui a produit l'art européen, et la Chimère, qui a produit l'art oriental. Le palais d'été était à l'art chimérique ce que le Parthénon est à l'art idéal. Tout ce que peut enfanter l'imagination d'un peuple presque extrahumain était là.[...] Cet édifice qui avait l'énormité d'une ville avait été bâti par les siècles, pour qui ? Pour les peuples. Car ce que fait le temps appartient à l'homme. Les artistes, les poètes, les philosophes connaissent le palais d'été ; Voltaire en parle. [...] si on ne le voyait pas, on le rêvait. C'était une sorte d'effrayant chef-d'œuvre inconnu entrevu au loin dans on ne sait quel crépuscule comme une silhouette de la civilisation d'Asie sur l'horizon de la civilisation d'Europe. Cette merveille a disparu. Un jour, deux bandits sont entrés dans le Palais d'été. L'un a pillé, l'autre a incendié. La Victoire peut être une voleuse, à ce qu'il paraît. [...] L'un des deux vainqueurs a empli ses poches, ce que voyant, l'autre a empli ses coffres et l'on est revenu en Europe, bras dessus, bras dessous, en riant. Telle est l'histoire des deux bandits. Nous Européens, nous sommes les civilisés et pour nous les Chinois sont les barbares. Voilà ce que la civilisation a fait à la barbarie. Devant l'histoire, l'un des deux

Xiyáng Lóu). (ill.2/3). L'édification de ces palais marque l'introduction en Chine de la question/problème du style et de nouvelles méthodes de construction plus durables (maçonnerie). Ce premier exemple témoigne de la curiosité des chinois vis-à-vis de la culture occidentale et porte en elle les prémices du développement futur de la profession d'architecte.

Jusqu'alors la Chine fonctionnait comme une société traditionnelle et autarcique³³ mais l'intérêt grandissant des chinois vis-à-vis des connaissances scientifiques occidentales va entraîner de profonds changements dans la société. Les historiographes ont pris l'habitude de dénommer cette période d'ouverture aux influences extérieures comme période de modernisation.

Au cours des XVIIIe et XIXe siècle, l'influence des occidentaux va grandissante et ne se fait pas sans tension. Les deux guerres de l'Opium (1839-1860), permettent aux puissances étrangères de s'installer durablement en territoire chinois. Des comptoirs et

bandits s'appellera la France, l'autre s'appellera l'Angleterre. [...] L'Empire français a empêché la moitié de cette victoire, et il étale aujourd'hui, avec une sorte de naïveté de propriétaire, le splendide bric-à-brac du palais d'été? J'espère qu'un jour viendra où la France, délivrée et nettoyée, renverra ce butin à la Chine spoliée. En attendant, il y a un vol et deux voleurs, je le constate. Telle est, monsieur, la quantité d'approbation que je donne à l'expédition de Chine.» Lettre au capitaine Butler, 25 novembre 1861, citée dans in Ged Françoise, Edelman F. (dir.), *Dans la ville chinoise : regard sur la mutation d'un empire*, cat.exp., Paris, cité de l'architecture et du patrimoine (18 juin – 19 septembre 2008), Paris, 2008, p.253

³³ Zhang Liang, *op cit*, p.

concessions sous domination étrangère apparaissent le long des côtes et des grands fleuves du pays³⁴.

Dans les comptoirs coloniaux dirigés par les européens, un nouveau modèle urbain voit le jour sous la délégation des autorités municipales qui prennent en charge les travaux et aménagements. Les villes se dotent du gaz, de l'électricité, de l'eau courante, d'infrastructures nouvelles, routes, ponts, et de bâtiments jusque-là inconnus : des gares, des hôtels, des banques. Toutes ces nouveautés vont de pair avec l'importation des styles occidentaux néoclassiques et historicistes³⁵. Avec la ville à l'européenne, de nouveaux modes de vie font leur apparition avec parcs, aménagements des berges à Shanghai et Wuhan, cinémas, cafés... (ill.4).

De simples quartiers réservés, ces comptoirs deviennent peu à peu les centres d'agglomérations grandissantes et toujours plus attractives grâce à leur vitalité commerciale. Des architectes venus d'Europe, des Etats-Unis ou d'Australie s'installent en Chine à partir de 1860³⁶, apportant avec eux de nouveaux modes constructifs favorisant le béton, la brique et charpente métallique qui apparaissent dès 1880³⁷. Pour Hou Youbin, les architectes chinois étaient

³⁴ Shanghai, Canton, Xiamen, Fuzhou, Ningbo, Hong Kong sont déléguées aux occupants anglais...

³⁵ Zhu Jianfei, *architecture of modern China: a historical critique*, Routledge, Londres, 2009, p.45-46.

³⁶ Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op cit.*, 2017, p.20.

³⁷ Hou Youbin 'Jindai zhongguo jianzhu' [l'architecture moderne en Chine], in Pan Guxi (ed.), *Zhongguo jianzhu shi* [histoire de l'architecture

totallement absents de la scène jusque dans les années 1920³⁸. Durant la première modernisation, le marché était dominé par des occidentaux qui prenaient pour aide et formaient des dessinateurs chinois. On retiendra l'apparition de la firme Palmer & Turner, fondée en 1911³⁹, et de l'agence de Laszlo Hudec en 1918.

Pour Liang Qichao, si la Chine n'arrive pas à faire face à l'invasion étrangère, c'est parce que le peuple n'arrive pas à faire la distinction entre le monde (« ce qui se trouve sous le ciel » 天下, *tiānxià*) et la Nation (民族, *mínzú*). Pour Zhang Liang, à cette époque les chinois ne voient pas qu'il existe des nations en dehors d'une Chine ancestrale⁴⁰. La prise de conscience d'appartenir à un monde globalisé formés par des Etats-nation⁴¹ va nourrir l'idée d'un

chinoise], Beijing: Zhongguo Jianshu gongye chubanshe, 2001, pp.299-391, in Zhu J., *op. cit.*, p.46.

³⁸ *Ibid*, p.46.

³⁹ Cabinet basé à Hong Kong depuis le milieu du XIXe siècle implante une filiale à Shanghai, voir www.p-t-group.com/en/about/history.php

⁴⁰ Zhang Liang, *op. cit.*, 2003, p.43.

⁴¹ Sur la notion d'Etat-nation telle que l'entendent les chinois Liu Jiakun dit : « Le concept d'Etat-nation est trop abstrait. Et l'école exagère ce concept. L'état-nation était un concept sacré en Chine. En chinois, on dit *Guó Jiā* (国家), ce qui inclue deux caractères, *Guó* (国), l'Etat, est un gros concept. *Jiā* (家), la famille est un petit concept. La compréhension des occidentaux du *Guó Jiā*, est probablement différente. Ils sont plus susceptibles de l'entendre comme une sorte de relation de l'individu à la collectivité. Durant la période de la République de Chine (1912-1949), on utilisait le terme *Jiā Guó* (家國). La disposition des caractères a une signification subtile. *Jiā Guó* existait encore quand j'allais à l'école, mais il a progressivement disparu depuis longtemps maintenant. [...]» in Han Jiawen, *op cit*, 2014, p.293.

nationalisme chinois et la nécessité de transformer les institutions et la société afin d'accroître le rôle politique du pays sur la scène internationale.

La progression des idées nationalistes conduira à la révolution de 1911 (辛亥革命, *Xīnhài Gémìng*) marquant la fin de la dynastie impériale des Qing et l'instauration de la République de Chine avec l'élection de Sun Yat-Sen comme président. Après une période trouble de près d'une décennie, le nouveau leader Chiang Kai-Shek arrive à unifier le pays et proclame en 1927, Nankin, nouvelle capitale du pays.

L'affirmation politique des mouvements nationalistes chinois révèle les aspirations d'une société qui cherche à recomposer son identité sur les bases d'une culture millénaire.

L'enseignement de l'architecture en Chine n'apparaît que tardivement. La réforme du système éducatif menée par Zhang Baixi (张百熙, 1847-1907), fonctionnaire durant les dernières années de la dynastie Qing, prend pour modèle la classification japonaise des disciplines universitaires⁴². L'architecture est alors enseignée comme une sous discipline de l'ingénierie. Par ailleurs, le terme d'architecture (建筑, *Jiànzhú*) emprunté aux traductions japonaises

⁴² L'université est alors divisée en sept branches, Sciences politiques, Littérature, science, agriculture, technologie, commerce, médecine. Voir Ying Wang, *the specter of style: shifting understandings in 20th architectural discourse in China*, Thèse de doctorat, université catholique de Louvain, 2018, p.36-37.

d'ouvrages américains n'apparaîtra que plus tardivement. Il n'est d'ailleurs pas cité dans l'édition de 1915 du plus moderne des dictionnaires de l'époque le *Ci Yuan* (辞源)⁴³.

A partir de 1908, pour faire face à la montée d'un sentiment anti-étranger dans les élites chinoises, le congrès américain crée une bourse spéciale pour encourager les étudiants chinois à venir étudier aux Etats-Unis (la *Boxer indemnity scholarship*⁴⁴ 庚子赔款, *gēng zǐ péi kuǎn*). Un groupe d'étudiants comprenant Yang Tingbao⁴⁵, Liang Sicheng⁴⁶ et sa femme Lin Huiyin partent alors à l'université

⁴³ Gaudier Christophe, *La construction : règles, modèles, manuels*, in Ged Françoise, Edelman F. (dir.), *op. cit.*, 2008, p.187.

⁴⁴ Créée quelques années après la révolte des boxers (义和团起义, *Yihétuán Qiyǐ*) 1898-1900, un mouvement violent envers les étrangers.

⁴⁵ Né à Nanyang en 1901, il rentre à l'université TsingHua de Pékin pour étudier l'architecture. En 1921, Il partira à l'université de Pennsylvanie pour poursuivre ses études. Adeptes d'une certaine rigueur structurelle, il est reconnu pour ses nombreux projets à Nankin durant la période nationaliste: stade central, campus de l'université de Chine du Sud-Est. et ses projets à Pékin durant la période communiste notamment l'hôtel Heping. Sur Yang Tingbao voir Xing Ruan, *Yang Tingbao, China's modern architect in the 20th century*, in Cody J., Steinhardt Nancy, Atkin Tony (dir.), *Chinese architecture and the Beaux-Arts*, Honk Kong university press, 2011, p.153-169

⁴⁶ Liang Sicheng (1901-1972) est une figure majeure de l'histoire de l'architecture chinoise. Considéré comme le premier architecte chinois, à la fois universitaire et praticien, il naît à Tokyo du grand intellectuel réformiste Liang Qichao. Bénéficiaire du *Boxer Indemnity Scholarship program*, Il sort diplômé de l'université de Pennsylvanie en 1927. Il continuera ses études à Harvard en entamant une thèse sur *L'histoire des palais chinois*. Projet qu'il dû abandonner faute de documentation. Il se rendit par la suite en voyage d'étude dans divers pays européens avec sa

de Pennsylvanie où étudiait à cette époque Louis Kahn et Eldredge Snyder et suivirent l'enseignement néoclassique de Paul Philippe Cret (1876-1945) et Harry Sternfeld⁴⁷. (ill.5)

A partir des années 20, la situation évolue, la génération d'étudiants partie au début du siècle pour se former au Japon, aux Etats-Unis ou en Europe revient au pays. En 1921, Lü Yanzhi⁴⁸ le futur architecte

femme Lin Huiyin. Il fut le fondateur du département d'architecture de l'université du Nord-Est (Dongbei) en 1928 avant sa fermeture due à l'invasion japonaise de 1931 puis de l'université Tsinghua en 1946. Cf. Midant Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*, Paris, Institut français d'architecture, 1996.

⁴⁷ Cody J. W., *op. cit.*, 2011, p.14. et Rowe P., Kuan S., *Architectural Encounters with Essence and Form in Modern China*, MIT Press, Cambridge, 2002, p.78.

⁴⁸ Lu Yanzhi est né à Tianjin en 1894, durant son enfance il vécut à Paris avant de revenir à Pékin où il obtiendra en 1913 son diplôme d'études préparatoire à la nouvelle université TsingHua (fondée en 1911). Par la suite, avec l'aide du *Boxer indemnity scholarship program*, il partira aux Etats-Unis où il obtiendra en 1918 son diplôme d'architecture à la Cornell University alors fortement influencée par l'enseignement Beaux-arts français. Il collaborera ensuite avec Henry Murphy, auprès duquel il découvrira l'éclectisme historiciste du *chinese revivalism* ou *architecture de forme chinoise* théorisé par Murphy et les missionnaires étrangers. Ce courant inspiré des formes traditionnelles de l'architecture impériale était destiné à faciliter l'implantation des institutions missionnaires après la révolte des boxers. Elle se caractérise par quatre points fondamentaux : toiture incurvées, construction claire, utilisation abondante de couleur somptueuses, proportions parfaites entre les éléments (voir H.K. Murphy, *an architectural Renaissance in China*, in *Asia*, V.28, June, 1928, New York, Asia Society, p.507). La théorie de Murphy, considérée comme simpliste par les experts de la société pour la recherche en architecture chinoise, servira tout de fois de base dans l'élaboration de la pensée architecturale de Lu et

du mausolée de Sun Yat-Sen, formé à la Cornell University, fonde son agence. Des départements d'architecture voient le jour au sein des universités de Suzhou en 1923⁴⁹, Nankin en 1927⁵⁰, Pékin en 1928⁵¹ et dans d'autres villes chinoises⁵². La société des architectes chinois (中国建筑学会, *zhongguo jianzhushi xuehui*) est créée en 1927 ainsi que le premier périodique spécialisé dans la profession l'*architecture chinoise* (中国建筑, *zhongguo jianzhu*) suivi par le *bâtitseur* (建筑月刊, *jianzhu yuekan*)⁵³. Des intellectuels tels que Zhu Qiqian⁵⁴, Liang Sicheng et Liu Dunzhen⁵⁵ réunis dans la société

sera perfectionnée avec l'aide de Liang Sicheng pour la réalisation des grands projets du régime nationaliste : Mausolée Sun-YatSen à Nankin (1925-1929), hall de commémoration de Sun Yat-Sen à Canton (1929-1931). Lu décèdera prématurément le 18 mars 1929 à l'âge de 35ans.

⁴⁹ Ouverture du département d'architecture au *Suzhou industrial college*.

⁵⁰ Université de Chine du Sud-Est de Nankin.

⁵¹ Au collège des Arts de l'université de Pékin.

⁵² Notamment le département d'architecture ouvert par Liang Sicheng à l'université du Nord-Est à Shenyang dans la province du Dongbei en 1928.

⁵³ Zhu Jianfei, *op. cit.*, 2009, p.40.

⁵⁴ Zhu Qiqian (1872-1964) est un des pionniers de la défense du patrimoine pékinois. Acteur de la révolution républicaine, il deviendra en 1914 ministre de l'intérieur et directeur de la municipalité de Pékin. Ce poste lui permet de prendre le contrôle des transformations de la ville, qu'il modernise par de nouvelles infrastructures routières et agrémente de parcs et jardins tout en menant une politique de préservation des tissus anciens et monuments historiques.

⁵⁵ Liu Dunzhen (1897-1968), a commencé à étudier l'architecture à l'Ecole supérieure d'industrie de Tokyo où il obtiendra un diplôme en 1922. De retour en Chine, il enseigna à partir de 1925 à l'université et s'intéressa aux origines de l'architecture chinoise. Son article *L'influence du Bouddhisme sur l'architecture chinoise* lui vaudra d'être invité en 1932 par Zhu Qiqian à occuper le poste de directeur de la documentation de la société pour la

pour la recherche en architecture chinoise (中国营造学社, *zhong guo yingzhao xueshe*), étudient à l'aide des traités anciens l'histoire de la construction traditionnelle et établissent les premiers ouvrages pour une histoire de l'architecture chinoise⁵⁶.

Si politiquement, au début du XXe siècle, les chinois prennent conscience d'appartenir à un monde globalisé, un processus similaire se produit en matière d'architecture. Jusqu'alors, l'architecture occidentale était le plus souvent méprisée, étant le résultat d'une civilisation barbare, ou bien ignorée car méconnue. L'importation de modèles étrangers dans les concessions étrangères va bouleverser les mentalités et faire prendre conscience aux chinois que l'architecture traditionnelle pouvait être catégorisée dans un système stylistique pluriel bien établi.

Dans sa thèse sur l'évolution de la question du style, Ying Wang⁵⁷, remarque qu'en Occident la question du style a considérablement évoluée au cours des XVIIIe et XIXe siècles, recouvrant chez les théoriciens français du XVIIIe siècle plusieurs acceptions allant de la *manière* au *caractère*. Elle prendra au XIXe siècle une connotation

recherche en architecture chinoise. Cf. Midant Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle*, Paris, Institut français d'architecture, 1996.

⁵⁶ Li Shiqao, *reconstructing chinese building tradition, The Yingzao fashi in the early 20th century*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 62, No. 4 (Dec., 2003), pp. 470-489. Voir également, Zhang L., op. cit. 2003, p.68-77.

⁵⁷ Ying Wang, *the specter of style: shifting understandings in 20th architectural discourse in China*, Thèse de doctorat, université catholique de Louvain, 2018,224p.

plurielle et historiciste, on parlera alors *des styles* en référence à des considérations formelles et historiques. La réduction de l'architecture à sa seule physionomie stylistique sera par la suite vivement critiquée par les premiers modernes qui jetteront les bases d'une autre approche de l'architecture fondée sur le concept d'espace, de programme et des relations qu'ils entretiennent avec la réalité sociale⁵⁸. Cependant, les générations d'étudiants chinois établies aux Etats-Unis ou en Europe furent fortement influencées par l'enseignement Beaux-arts (布杂艺术, *Bùzá yìshù*) fondés sur la connaissance et la maîtrise de la diversité des styles.

Ainsi pour Ying Wang, « *Le style national, élaboré sous l'influence du pluralisme stylistique, coïncide avec la recherche d'un nouveau style chinois. Pendant une grande partie du XXe siècle, les contacts entre la Chine et l'Occident étaient très limités, de sorte qu'il y avait peu de chances que les architectes chinois prennent conscience des débats animés sur le style alors en cours en Europe et en Amérique.* »⁵⁹

La meilleure connaissance de l'architecture traditionnelle va largement servir les intentions du régime nationaliste. Ce dernier voyait dans l'architecture un moyen de matérialiser son projet de renaissance culturelle par le biais de grands projets pour la nouvelle administration. Comme l'écrit l'architecte Zhuang Jun dans un article sur *Le style en architecture*: « *L'architecture d'un pays*

⁵⁸ *Ibid*, p.53-72

⁵⁹ Traduction personnelle. *Ibid*, p.73.

reflètent la situation générale de ce pays. Selon la qualité de son architecture, il est possible de juger de la qualité de sa culture, de son système politique, de sa religion, de sa société et de son économie.⁶⁰». Liu Shiyong, le créateur du département d'architecture à l'université de Suzhou conclut dès 1924 que : « l'architecture d'un pays doit représenter sa nationalité.⁶¹ »

Le lien désormais établi entre style, nation et idéologie politique sera alors promis à un long développement en Chine. Durant la décennie de la première république, ce ne seront pas moins de 70 projets d'envergure qui seront édifiés à travers le pays⁶².

Liang Sicheng sera un des principaux artisans de la théorisation de la modernité architecturale et un contributeur important dans la définition d'un *style national* (民族形式 *mingzu xingshi*). Sa connaissance érudite de l'histoire de l'architecture chinoise et occidentale feront de lui un des chefs de file du mouvement des étudiants rentrés au pays. Sa position d'universitaire lui permettra de côtoyer l'élite politique et il deviendra bientôt un conseiller

⁶⁰ Zhuang Jun, *Jianzhu zhi shiyang* [The shiyang of architecture], *Zhongguo jianzhu* 5 (1935): 2-3. (trad. de Ying Wang texte original: 一国之建筑, 一国之概况见焉, 一国之时事系焉。由建筑之精粗, 足以觐文化之高下, 政治之良窳, 宗教之纯驳, 社会之雅俗, 经济之丰俭。) in Ying Wang, *op cit*, 2018, p.95.

⁶¹ Liu Shiyong, *Hu huahai gongchengshi lun jianzhu* [Discussion sur l'architecture avec l'ingénieur Huahai à Shanghai], *Shenbao*, Feb 17, 1924. (trad. de Ying Wang texte original: 一国之建筑物, 是表现 一国之国民性。) in *Ibid*, p.95.

⁶² Voir Cody J.W. (dir.), *op. cit.*, 2011.

incontournable en matière d'architecture. La théorie de Liang se caractérise par une analyse approfondie du *Traité de méthodes architecturales ou État des standards de construction*⁶³ (營造法式, *yíngzào fǎshì*) de Li Jie (李 誠) et du *traité des méthodes de construction de la dynastie Qing* (清工程做法則, *qīng gōngchéng zuòfǎ zé lì*) publié en 1734. A travers l'étude de l'histoire, il propose une classification des édifices prenant en compte leurs variations formelles : style de toitures, rythme des travées et typologies structurelles (caractéristiques des charpentes et d'assemblages) et publiera un résumé en neuf points⁶⁴ des caractéristiques de

⁶³ Il s'agit du plus ancien traité technique de construction connu à ce jour. Compilé par Li Jie entre le XIe et XIIe siècle et publié par l'empereur Song Huizong en 1103. Sur l'origine du *Yingzao Fashi*, voir Guo Qinghua, *Yingzao Fashi: Twelfth-Century Chinese Building Manual*, *Architectural History : Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 41, 1998, p. 1-13.

⁶⁴ A savoir: (1) chaque corps de bâtiment suit une composition tripartite (soubassement, corps principal, et toiture courbe); (2) Pour ce qui concerne l'agencement du plan masse, les corps de bâtiment principaux et auxiliaires seront disposés symétriquement selon un axe Nord-Sud et comporteront au moins une cours privée; (3) la structure est en bois de charpente; (4) le *dǒugǒng* (斗拱) élément à la fois structurel et décoratif, symbole de la position hiérarchique de l'édifice, servira de module de base pour établir la proportion de l'ensemble de la construction; (5) le type de charpente faite de poutres et petites colonnes *juzhe* (舉折) servira à déterminer le galbe de la courbure du toit; (6) l'architecture traditionnelle se caractérise par l'utilisation de la toiture courbe; (7) les bâtiments sont ornés de peinture vives et variées (par exemple murs rouges, tuiles vertes); (8) le système structurel doit être perceptible depuis l'extérieur de façon élaborée; (9) certains éléments décoratifs comme la brique, la céramique émaillée, la sculpture sur bois doivent être utilisés à grande échelle dans la

l'architecture traditionnelle qui serviront de références pour la nouvelle architecture.

Dans ses recherches, il rassemble les éléments récurrents du passé, leur donne force jusqu'à les transformer en images. Ce lexique visuel adapté avec des matériaux contemporains est subtilement recomposé autour de principes de composition hérités de son apprentissage Beaux-arts reçu à l'université de Pennsylvanie et du désir de transposer les ambitions du mouvement nationaliste. Fidèlement à l'esprit néoclassique, la monumentalité, obtenue par l'intermédiaire du changement d'échelle qu'autorise le béton armé et la symétrie axiale dans la distribution du plan et la composition des façades, devient une caractéristique fondamentale de la nouvelle architecture et peuvent aujourd'hui être admirés dans les différents bâtiments construits par Liang dont le musée national de Nankin ⁶⁵ (南京博物院 *Nánjīng Bówùyuan*). (ill.6)

L'approche par la structure des classifications de Liang trouvera un écho chez d'autres architectes qui feront le parallèle avec certains mouvements européens tels le rationalisme structurel. Yang Tingbao développera au stade de Nankin une architecture empreinte

construction. Voir Liang Sicheng (édité par Wilma Fairbank), *a pictorial history of chinese architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984.

⁶⁵ Lai Delin, *Idealizing a Chinese Style: Rethinking Early Writings on Chinese Architecture and the Design of the National Central Museum in Nanjing*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 73, No. 1 mars 2014, pp. 61-90.

d'honnêteté structurelle, s'inspirant de la rigueur constructive des édifices de la dynastie Song⁶⁶. (ill.7)

Un des premiers édifices manifestes réunissant les principales caractéristiques du nouveau style national fut le Mausolée de Sun Yat-Sen (中山陵, *zhōngshān líng*). (ill.8)

A la mort de Sun Yat-Sen le 12 mars 1925, un comité spécial regroupant son fils Sun Ke et sa femme Song Qingling fut organisé pour préparer ses funérailles. La dernière volonté du premier président de la République chinoise était d'être enterré sur la montagne pourpre (紫金山 *zǐ jīn shān*) située à l'Est de Nankin. Le 15 mars, les directives pour un grand concours d'architecture étaient données.

« Nous pensons que le mausolée de Monsieur Sun doit illustrer la culture de notre nation (中华, *zhōng huá*). Il recevra le respect et l'admiration des visiteurs du monde entier. Le monument doit perdurer, et mérite d'être une grandiose architecture dans l'histoire moderne de la culture. Il convient de le dessiner selon la plus belle esthétique de la nation chinoise, qui peut seule manifester l'esprit de notre nation. Il faut adapter l'art de l'essence nationale (国粹 遗书, *guócuì yíshū*) , accompagné des normes architecturales les plus avancées, être à la fois solide et splendide. Il doit manifester la pure

⁶⁶ Xing Ruan, *Accidental Affinities: American Beaux-Arts in Twentieth-Century Chinese Architectural Education and Practice*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 61, No. 1 Mar., 2002, pp. 30-47.

*nationalité représentée par Monsieur Sun, et laisser son souvenir dans l'histoire de l'architecture en Orient*⁶⁷»

Le 20 septembre suivant, le jeune Lu Yanzhi, alors âgé de 31 ans fut désigné vainqueur. Le complexe proposé par l'architecte est implanté à flanc de montagne et s'organise selon un axe de près de 700m de long. Le cheminement part du pied de la montagne. Une allée plantée mène à un grand escalier ponctué de repos. Ce dernier permet de rejoindre une terrasse à mi-hauteur de la pente de la montagne où se trouve la chambre commémorative construite en béton armé et pierre de taille et caractérisée par sa toiture incurvée. L'idée d'un bâtiment commémoratif ouvert au public et pouvant, selon le cahier des charges, accueillir 50 000 personnes est inédite en Chine. L'architecte avait par ailleurs étudié plusieurs modèles dont le tombeau de Napoléon aux Invalides afin d'étoffer sa proposition⁶⁸. Si la typologie, la composition symétrique équilibrée et les techniques de construction relèvent bien d'un héritage occidental, l'esprit et la physionomie de l'ensemble sont à rechercher dans la tradition des sites funéraires impériaux : implantation guidée par les principes de géomancie traditionnelle, respect des séquences

⁶⁷ Ling Hongxun, *rapport du jury sur le dessin architectural du Mausolée*, Archives de Nankin, bureau de gestion du parc du Mausolée de Sun, Nankin, Cité et traduit par Zhang Liang, *op cit*, 2003, p.103,

⁶⁸ « *A l'origine, j'avais pensé adapter la forme du mausolée de Napoléon en France et quand j'ai avancé dans ma réflexion, je me suis aperçu qu'elle ne convenait pas. Ainsi j'ai choisi la forme purement chinoise.* » in *Entretiens avec Mr Lu Yanzhi*, in Shenbao (journal de Shanghai, 23 septembre 1925, cité et traduit par Zhang Liang, *op cit*, 2003, p.103.

rituelles : portiques, édifices avec leurs toitures incurvées , plantations rituelles, murs, ponts et jeu d'eau.

Ainsi comme le souligne Zhang Liang, « *Le monument du mausolée a combiné le passé comme représentation de la culture intrinsèque et la modernité comme norme de composition issue du néoclassicisme*⁶⁹»

Le choix d'une architecture inscrite dans une continuité stylistique inspirée de la Chine impériale était au service de la légitimation du concept de nation. Cette stratégie, au cœur de la pensée nationaliste, avait pour but de régénérer la société chinoise pour la rendre indépendante⁷⁰. Par là même, elle se voulait une solution au paradoxe identitaire né du conflit entre influences extérieures et valeurs traditionnelles. Le consensus établi entre les architectes, intellectuels et les leaders politiques était celui d'un pays capable d'adapter les derniers savoirs scientifiques à ses spécificités culturelles. Ainsi, les grands principes du style national, caractérisé par la rigueur structurelle et l'affirmation d'éléments visuels identitaires comme la grande toiture (大屋顶, dà wūdǐng) sont élaborés durant la décennies 1920, 1930 et perdureront jusqu'au milieu des années 1950⁷¹.

⁶⁹ *Ibid*, p.103.

⁷⁰ Zhu J., *op. cit.*, 2009, p.47.

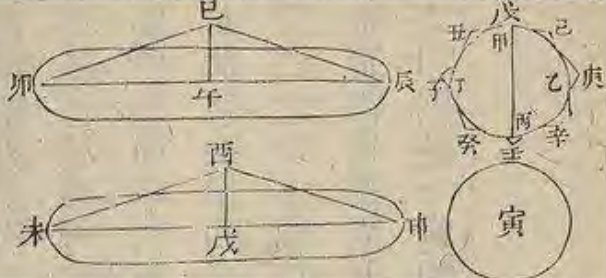
⁷¹ Xue Charlie Q. L., *op. cit.*, 2005, p.

ill. 1 Traduction des éléments d'Euclide par Matteo Ricci (幾何原本)
réédition de 1847 conservée à la bibliothèque nationale de Chine.

ill. 2 Gravure représentant le Palais de la fontaine de l'harmonie achevé à l'automne 1751. Ce palais est remarquable pour sa fontaine ornée d'animaux de cuivre (oies, moutons, sébastes). Les corps de bâtiments de part et d'autre du palais sont formés de deux salles de plan octogonal où l'empereur pouvait venir écouter de la musique chinoise et occidentale.

測星儀義

道光丁未鐫



在十二卷 其卯巳辰圖角形底原等
 十一題 戊巳庚形之面 寅圖之面等故 而巳
 午之高亦等於甲圖半徑 卽戊巳庚
 辛角形自與卯巳辰圖角形等 圖書
 二十九題論 凡圖外有圓角形 如甲
 乙丙外有戊巳庚形者 以圖體過心
 大圖爲底 而以圖半徑爲高 旋
 作圓角形 卽與圖外諸圖角形等 卯巳
 辰圖角形 既小於未酉申圖角形 而
 戊巳庚辛壬癸子丑形 寧大於同周
 之寅乎 圖容較義終

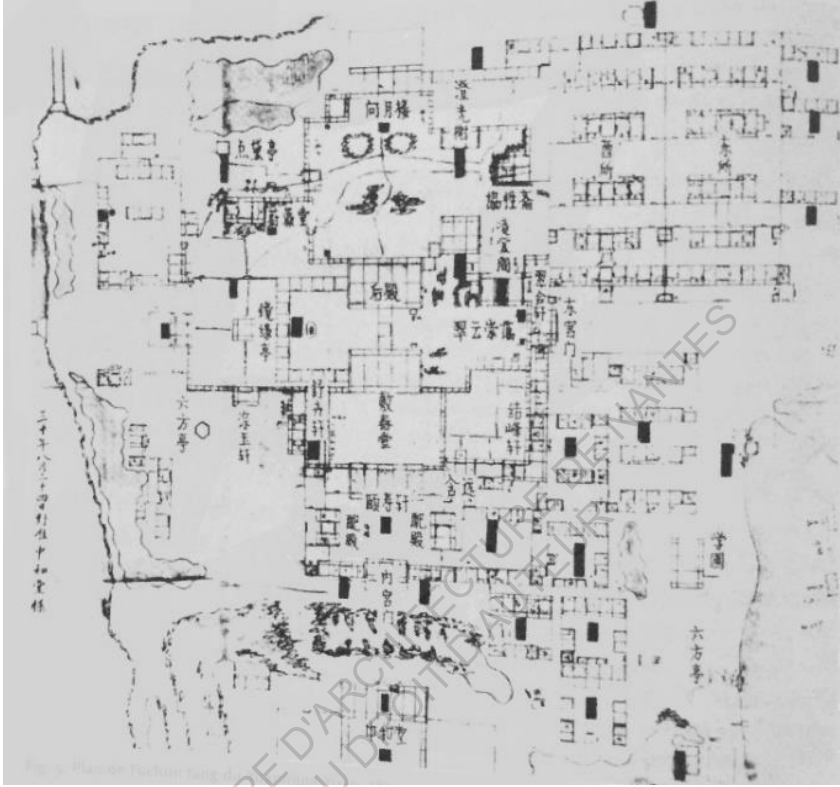
一而南越奇蹟



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.3 Relevé du Yuanming Yuan par Tang Fuchun en 1851.

ill.4 Shanghai durant les années 1920.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.5 Liang Sicheng et sa femme Lin Yinhui.

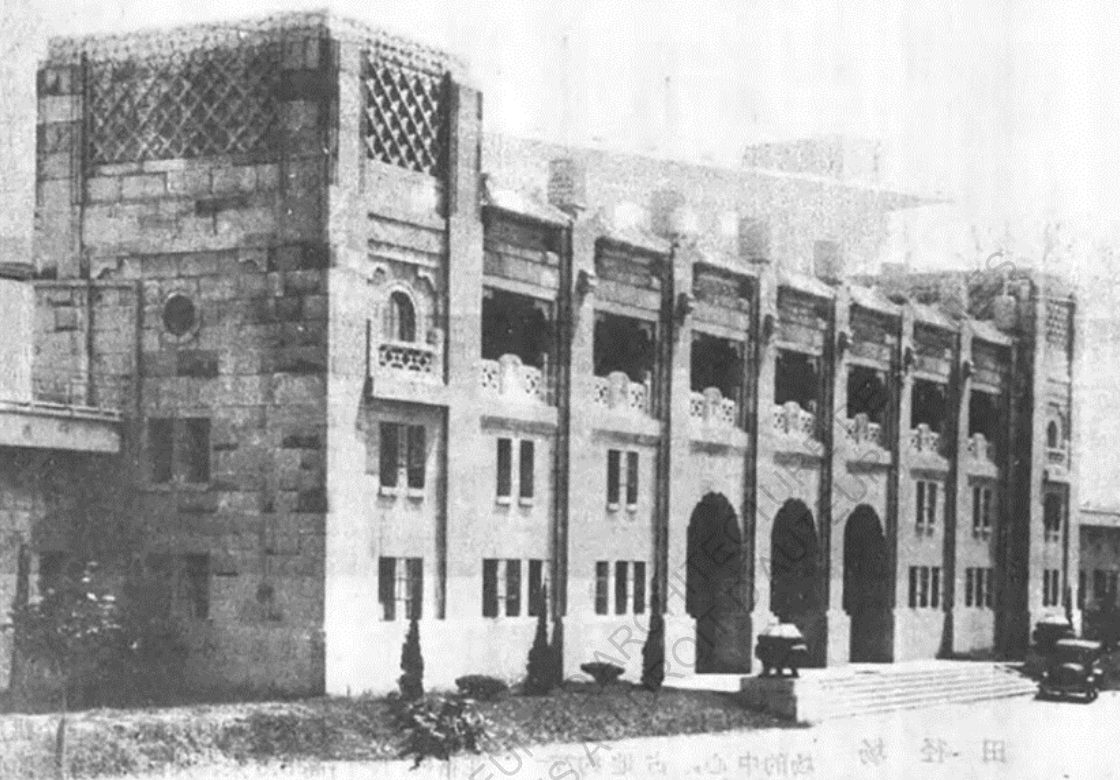
ill.6 Liang Sicheng, *musée national*, Nankin, 1935.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.7 Yang Tingbao, *stade central*, Nankin, 1930.

ill.8 Lu Yanzhi, *Mausolée de Sun Yat-Sen*, 1926-1929.



Le génie collectif au service de l'idéologie politique (1949-1978)

A la fin de la seconde guerre mondiale, le pays sort d'une décennie de conflits considérablement affaibli. L'échec du gouvernement nationaliste à contenir l'invasion japonaise conduit à la prise du pouvoir des communistes. Le 1^{er} octobre 1949 est instaurée la république populaire de Chine avec Pékin pour capitale.

On a vu précédemment que durant la première moitié du XXe siècle, la Chine a été le théâtre de plusieurs discours politiques concurrents. Un désir de modernisation porté par les occidentaux installés dans les concessions, un idéal nationaliste destiné à façonner l'idée d'Etat-nation, l'éveil d'une conscience de classe portée par l'introduction du marxisme puis du léninisme à la suite de la révolution russe de 1917. A partir de 1949, la force de l'idéologie du nouveau gouvernement socialiste tient dans sa capacité à assimiler et à faire converger en un seul discours la disparité des idéaux politiques des décennies précédentes⁷⁶.

La pensée socialiste fut recomposée autour de principes hérités de l'idéal confucéen. Ainsi, l'Etat retrouve une place centrale dans la

⁷⁶ Ke Song, *Political Ideology and the Production of Architectural Theories in Mao's China (1949-1976)*, in *Architectural Histories*, 6(1): 18, 2018, pp. 2-3.

hiérarchisation sociale en organisant et régulant toutes les échelles de la société : De l'individu, à la famille jusqu'au monde en général⁷⁷.

Le discours de modernisation jusqu'alors associé à l'introduction du capitalisme à l'occidentale va s'émanciper de sa signification première pour revêtir un caractère associé au développement industriel et technique qui aboutira à la fin des années 1970 au programme des *quatre modernisations* (四个现代化, sì gè xiàn dài huà). A savoir l'agriculture, l'industrie, les sciences et technologies et la défense nationale⁷⁸.

L'idéal nationaliste servira pour définir l'identité de la nouvelle nation socialiste. Inspiré par l'exemple récent de l'URSS et sa politique de russification des territoires, le gouvernement chinois se lance dans un programme d'unification culturelle. Il met en place une réforme de l'écriture pour faire reculer l'illettrisme et impose le mandarin comme langue nationale afin de niveler les différences culturelles entre les régions. Des cadres du parti seront envoyés dans les campagnes afin éduquer la population et permettre une certaine amélioration des conditions de vie et une diffusion de l'idéologie politique dans les territoires reculés.

L'idéologie politique se diffuse dans toutes les strates de la société. L'adoption du slogan « *socialistes dans leurs contenus mais*

⁷⁷ Zhu Jianfei, *Political and Epistemological Scales in Chinese Urbanism*. Harvard Design Magazine, 37, 2014, p. 74–79.

⁷⁸ Ke Song, *Political Ideology and the Production of Architectural Theories in Mao's China (1949–1976)*, in *Architectural Histories*, 6(1): 18, 2018, p.3.

nationales dans leurs formes» (社会主义内容民族形式, *mínzú xíngshì shèhuìzhǔyì nèiróng*) témoigne de la volonté du gouvernement d'unir le pays sous une même langue, une même culture et immanquablement un même style architectural⁷⁹.

Dès lors, l'architecture devient un instrument au service du pouvoir. Les architectes ayant œuvré pour le gouvernement nationaliste rejoignent le parti communiste chinois (PCC) et travaillèrent à réévaluer les valeurs véhiculées par l'architecture. Les éléments du style national (民族风格 *mingzu fengge*) définis par Liang Sicheng quelques années auparavant seront réaffirmés dès 1954, à travers un article intitulé *les caractéristiques de l'architecture chinoise*⁸⁰ (中国建筑的特征, *Zhongguo jianzhu de tezheng*) publié dans le premier numéro de l'unique périodique officiel autorisé par le gouvernement le *journal de l'architecture*⁸¹ (建筑学报, *jianzhu xuebao*). (ill.9) Liang Sicheng synthétise sa pensée en définissant les éléments

⁷⁹ Rizzardi P.A., Zhang H., *op cit*, 2018, p.111.

⁸⁰ Liang S., 中国建筑的特征, *Zhongguo jianzhu de tezheng* [les caractéristiques de l'architecture chinoise]. *Jianzhu Xuebao*, 1954, n°1, p.36-39. Cité et traduit par Ke S., *op cit*, 2018, p.3-4 et Zhu J., *op cit*. 2009, p.83-85.

⁸¹ Le *jianzhu xuebao* créé en 1954, fut jusqu'en 1979, l'unique journal de la profession autorisé en Chine. Il était de fait fortement influencé par la ligne politique du parti. Avec un tirage à 10 000 exemplaires, il fut le media privilégié pour exposer les dernières tendances architecturales, recherches sur les typologies et techniques de construction. Sa publication fut interrompue durant la révolution culturelle. Sur le *jianzhu xuebao* voir Ying Wang, *op cit*, 2018, p.42.

participant à définir l'essence de l'architecture chinoise : les grandes toitures (大屋顶, *dà wūdǐng*), tripartition de la composition de la façade.

Les premières réalisations du régime tels, le *palais de l'assemblée du peuple* à Chongqing dessinée par Zhang Jiade⁸² sont représentatifs de la tendance du style national jusqu'en 1955 (ill.10).

Pourtant, les opinions de Liang ne tarderont pas à être remises en cause. A la suite des discours de Kroutchev en 1954 à la deuxième assemblée du peuple par lequel il critique ouvertement la politique de son prédécesseur Joseph Staline et la promotion du courant revivaliste russe, la Chine s'aligne sur l'URSS et condamne bientôt le style national tel que l'a défini Liang Sicheng. L'utilisation des grandes toitures et de leur ornementation sont jugés trop dispendieuses et représentatives d'un esprit bourgeois (资产阶级形式主义和复古主义, *zīchǎnjièjī xíngshìzhǔyì hé fùgǔ zhǔ*).

Dans les pages du *jianzhu xue bao* une campagne « anti gaspillage » (反浪费, *fǎn làngfèi*) conduira à la définition d'un nouveau style qualifié de socialiste, empreint d'un fonctionnalisme économe, inspiré par les réalisations russes. Désormais, les qualités de la bonne architecture se reconnaissent dans la formule « convenance,

⁸² Zhang Jiade (1913-1982), diplômé de l'université centrale de Nankin en 1930 fut l'élève de Tan Yun, Chen Zhi et Yang Tingbao ayant tous effectués leurs études à l'université de Pennsylvanie dans les années au début des années 1920.

économie et si possible beauté⁸³ » (适用、经济、在可能的条件下注意美观, *Shiyòng, jīngjì, zài kěnéng de tiáojiàn xià zhùyì měiguān*)

Liu Xiufeng alors ministre de la construction, encourage les architectes à s'inspirer des vertus universelles de l'architecture et à travailler à une synthèse de l'ancien, du nouveau, du chinois et de l'étranger (comprendre URSS) (*gu* 古, *jin* 近, *zhong* 中, *wai* 外)⁸⁴. Pourtant, cette nouvelle opposition n'est pas synonyme de rupture complète avec la théorie du style national. La doctrine gouvernementale est assez ouverte pour laisser place à l'interprétation des architectes.

Ainsi quelques mois après le discours de Liu, Zhou Rongxing⁸⁵, architecte et alors président de l'université Zhejiang de Hangzhou précise le discours officiel : « *Nous nous opposons au courant revivaliste, mais pas aux idées de formes nationales... Nous devons développer de nouvelles formes nationales qui ne soient pas déconnectées du passé.* »⁸⁶ Cette nouvelle doctrine émanant directement du parti sera par la suite encouragée par une série

⁸³ Zou, D.. *Zhongguo xiandai jianzhu shi* [Histoire de l'architecture moderne en Chine]. Tianjin: Tianjin Kexue Jishu Chubanshe, 2001, cité par Ke S., *op cit.*, p.5.

⁸⁴ Ke S., *op cit.*, 2018, p.6.

⁸⁵ Zhou Rong Xing (1917-1976) après un diplôme d'architecture entama une carrière politique. Il fut président de l'université Zhejiang de Hangzhou entre 1958 et 1962 puis occupa pendant près d'une décennie le secrétariat général au conseil des affaires de l'Etat avant d'être nommé ministre de l'éducation en 1975. Il mourut persécuté en 1976 à la fin de la révolution culturelle à l'âge de 59 ans.

⁸⁶ Zhu Jianfei, *op cit.*, 2009, p.93.

d'architectes éminents, dont Liu Dunzhen, et trouvera son aboutissement, en 1959, dans la construction des dix grands édifices⁸⁷ (十大建筑, *shí dàjiàn zhù*) commémorant les dix ans de la prise de pouvoir par le PCC et inaugurant la politique du *grand bond en avant* (大跃进 *Dà yuè jìn*).

La construction des *dix grands édifices* s'inscrit dans le grand plan d'agrandissement et de développement de Pékin de nouvelle capitale du pays. Elle nécessita la destruction d'innombrables quartiers anciens et permit la restructuration de la ville sur son axe Est-Ouest. La construction de ces édifices situés place Tiananmen et le long de l'avenue Chang'an s'effectua sur onze mois. Pour tenir ces délais extraordinaires, les ouvriers travaillaient sans interruption même en période de fête. A la cérémonie d'inauguration de l'assemblée du peuple, une délégation d'ouvriers méritants fut récompensée et promue à titre de modèle (全国劳动模范, *Quánguó láodòng mófàn*). Certains de ces ouvriers occupent actuellement des postes importants dans la hiérarchie du parti et la vie politique chinoise⁸⁸.

⁸⁷ A Savoir les projets autour de la place Tiananmen (le Palais de l'Assemblée du Peuple, architectes : Zhang Bo, Zhao Dongri et Shen Qi ; le Musée national de Chine, et de l'avenue Chang'an, son prolongement à l'ouest par l'avenue Fuxing et les quartiers adjacents (palais culturel des nationalités, Zhang Bo, : La gare ferroviaire, l'hôtel Minzu, l'hôtel Diaoyutai, l'hotel China overseas, Le palais national des expositions dédiées à l'agriculture et le stade des travailleurs dans le quartier de Chaoyang).

⁸⁸ Comme Li Ruihan né en 1934, qui après sa récompense entamera les cours du soir pour obtenir un diplôme d'architecte-ingénieur. Il sera élu maire de Tianjin en 1981 et occupa divers postes importants au sein du PCC. Ou

Du point de vue architectural, l'ensemble de ces réalisations exprime la certaine liberté d'interprétation du *gu, jin, zhong, wai* exprimée par Liu Xiufeng (ill.10-20). Une liberté toutefois permise dans le respect des valeurs du fonctionnalisme socialiste.

Les débats architecturaux très actifs entre 1949 et 1960 dans les pages du *Jianzhu xuebao* se retrouvent en l'espace de quelques années réduits à des jugements idéologiques interdisant dès lors toute forme de critique ou remise en cause du discours officiel⁸⁹. La critique architecturale sera peu à peu muselée par l'Etat au nom de la lutte contre l'individualité. Ainsi, en pleine *campagne des cent fleurs*⁹⁰ (百花运动, *bǎihuāyùndòng*), les propositions originales mais jugées peu appropriées de Liang Sichen, Chen Zhangxiang⁹¹ et Hua Lanhong⁹²

alors Zhang Baifa, qui deviendra vice-maire de Pékin. Voir Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op cit.*, 2017, p.50.

⁸⁹ Depuis sa création en 1954 jusqu'à l'arrêt de sa publication due à la révolution culturelle en 1966, on dénombre 110 numéros et plus de 1400 articles d'opinions publiés dans le *jianzhu xuebao*. Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op cit.*, 2017, p.29.

⁹⁰ Politique menée par Mao pour rétablir son autorité entre février et juin 1957 qui se caractérise par l'emprisonnement, la déportation et persécution de milliers de personnes dont les opinions étaient considérées comme contraire au régime.

⁹¹ Aussi connu sous le nom de Charles Chen (1916-2001). Formé à l'université de Liverpool au début des années 1940, il suit les cours de Nicholas Pevsner avant de rentrer en Chine pour retrouver Liang SiCheng et élaborer le nouveau plan de Pékin (梁陈方案 *liáng chén fāngàn*).

⁹² Architecte naturalisé français sous le nom de Léon Hao. (Pékin 1902 – Paris 2012) obtient un diplôme d'ingénieur en 1936 puis d'architecte en 1942 à l'école des Beaux-arts de Paris. En France, il participe à la reconstruction en travaillant avec Eugène Beaudouin puis Fernand Pouillon

pour le nouveau plan directeur de Pékin⁹³ (梁陈方案, *liáng chén fāngàn*) contraindront ces architectes éminents à exprimer publiquement leur autocritique avant d'être mis à l'écart.

La politisation du débat architectural et son contrôle par l'Etat s'effectue parallèlement à une restructuration de l'exercice de la profession entraînant l'apparition de structures inédites : les instituts de conception (*design institutes*).

Les instituts de conception s'apparentent à des entreprises publiques dépendantes d'institutions administratives (par exemple, un ministère, une province, une municipalité, un district pouvaient créer un institut de conception pour servir ses propres besoins dans divers domaines⁹⁴). Elles mutualisent en leur sein l'ensemble des

à Marseille et Montpellier avant de rentrer en Chine en 1952. A Pékin, il se voit confier d'importants projets et propose un nouveau plan directeur inspiré par un modèle parisien. Ses critiques de l'influence soviétique lui vaudront d'être persécuté avant qu'il ne décide de rentrer en France. Il est l'auteur de *Reconstruire la Chine: trente ans d'urbanisme (1949-1979)* ouvrage dans lequel il expose les théories urbanistiques qui lui ont valu son exil. Sur Léon Hao voir Edelman Frederic, *Léon Hoa, architecte entre la Chine et la France*, article paru dans *Le Monde*, le 07 janvier 2013.

⁹³ Le plan Liang-Chen (梁陈方案 *liáng-chén fāngàn*), prévoyait l'agrandissement de la capitale par l'adjonction d'un nouveau centre accolé à la ville ancienne, dans le but de préserver cette dernière. Le plan effectivement réalisé, à l'image de ce qui a été réalisé à Moscou, structure la ville en divers pôles concentriques autour de son centre. Solution qui ne faisait pas l'économie de grandes campagnes de destructions/reconstructions.

⁹⁴ Xue Charlie Q.L., *op, cit*, 2005, p.157.

professions intervenant dans le domaine de la conception architecturale : à savoir architectes, ingénieurs, techniciens spécialisés (plomberie, électricité...), dessinateurs... Les employés sont apparentés à des fonctionnaires et ne perçoivent pas d'honoraires sur leur travaux. De plus, ils jouissent des avantages de la fonction publique, à savoir logement et sécurité du travail.

L'émergence des instituts de conception trouve son fondement dans une double dynamique : une réforme économique visant à un démantèlement du secteur privé au profit de la gestion étatique et une réforme idéologique, où la pratique de l'architecture est désormais considérée comme une *Création collective*, présupposant un travail en équipe allant à l'encontre de la notion de génie individuel tel qu'il peut être véhiculé par la théorie Beaux-Arts occidentale. Par ailleurs, la notion de créativité sera dépréciée au profit de la valorisation des savoir-faire techniques. Le titre d'*architecte* (建筑师, Jiànzhú shī) sera jusqu'en 1979⁹⁵ remplacé par la dénomination de *technicien de conception* (设计人员, Shèjì rényuán) ou encore d'*ingénieur* (工程师, Gōngchéngshī)⁹⁶,

L'accentuation sur les aspects techniques du métier d'architecte, au détriment du caractère créatif, va profondément influencer le développement futur de la profession.

⁹⁵ On retiendra la création du journal *The architect* (*Jianzhu shi*) en 1979 par Yang Yongsheng et ses associés comme le rétablissement public du titre d'architecte.

⁹⁶ Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op cit.*, 2017, p.86.

En 1949, on pouvait dénombrer une vingtaine d'agences notables de statut libéral dirigées par des chinois réparties entre Shanghai, Nankin, Tianjin, Pékin et Canton⁹⁷. A cela, on pouvait ajouter une quantité de dessinateurs, techniciens formés et intervenant dans le domaine de la construction de façon informelle. Avec l'arrivée du communisme, une centaine d'architectes et leurs familles émigrèrent vers Hong Kong ou Taiwan mais la plupart des autres praticiens préférèrent rester en Chine avec l'espoir que le nouveau gouvernement améliorerait l'état du pays affaibli par la guerre et la corruption qui régnait au sein du *kuomintang*.

La reprise en main de l'économie par le PCC est annoncée dès mars 1949, lors de la deuxième assemblée plénière du parti. Les objectifs sont clairs : confiscation du capital bureaucratique au profit du prolétariat et établissement d'une économie d'Etat.

En 1951, cinq agences d'architecture de Shanghai, Hangzhou et Nankin fusionnent pour n'en former plus qu'une. Dans la charte qui les lie, les quinze associés précisait qu'ils devaient observer un code éthique, à savoir: « *ne pas aller contre les intérêts de l'Etat, observer une stricte éthique professionnelle, travailler en coopération, ne pas discréditer leurs collègues, être responsables, ne pas rechercher la*

⁹⁷ Les plus connues à l'époque étaient celles de Shanghai, tels Zhuang Jun, the Allied Architects (Tong Jun, Zhao Sheng, Chen Zhi), Fan Wenzhao et Doon Da Yu qui participèrent à la construction de nombreux bâtiments notamment dans les quartiers de Xuhui et Luwan.

*fortune ou la gloire individuelle et ne pas être égoïste dans leur savoir*⁹⁸. »

En mai 1952, pour faire face à une politique ambitieuse de redressement du pays, le gouvernement encourage la création, à Shanghai, du *East China Architectural Design Institute* (abrégée ECADI, 华东建筑设计研究总院, *Huádōng jiànzhù shèjì yánjiū zǒngyuàn*) qui à sa création regroupait déjà plus de 200 architectes, ingénieurs civils, chefs de chantier. Convaincus par les avantages proposés par l'Etat : salaires équivalents au secteur privé, logements de fonction, possibilité d'évolution sociale, de nombreux architectes furent séduits et rejoignirent les instituts.

La croissance de l'ECADI fut spectaculaire, à la fin de l'année 1952, elle avait plus que doublé son effectif et un an plus tard, en 1953, elle comptait plus de 1000 fonctionnaires spécialisés dans le domaine de la construction. De plus, pour faire face aux déficiences de l'université dans la formation des architectes⁹⁹, elle prenait en charge la formation de nouveaux praticiens et ouvriers spécialisés qui participeront à la création d'autres instituts de conception à travers le pays¹⁰⁰.

⁹⁸ Lou Chenghao, Tao Weijun, *Chen zhi: shiji rensheng*, [Chen zhi, un siècle de vie], Shanghai Tongji University Press, 2013, p.119-1200, cite et traduit par Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op cit.*, 2017, p.22.

⁹⁹ Dans les années 50, on dénombrait seulement 8 universités délivrant un diplôme d'architecte, Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op cit.*, 2017, p.25.

¹⁰⁰ 1953, création du *Beijing Institute of architectural design* (BIAD, 北京市建筑设计研究院, *běijīngshì jiànzhùshèjì yánjiūyuàn*). La même année,

Les instituts de conception seront les artisans de la mise en place du plan de 5 ans, (五年计划, *Wǔnián Jìhuà*). Il participeront à la création de plus de 500 complexes industriels à travers le pays, et superviseront la construction de nombreux programmes de logements établissant également des standards de conception. (ill.20)

Durant les trois premières années du régime, l'Etat était encore permissif vis-à-vis des agences de statut libéral. Mais les possibilités pour les privés d'obtenir des marchés furent complexifiées par la mise en place d'une régulation des conditions d'accès à la commande¹⁰¹.

Cette permissivité bien que réduite ne dura qu'un temps. En janvier 1952, la campagne des trois-anti et cinq anti (三反五反, *Sān fǎn-Wǔ fǎn*) visant à lutter contre la corruption et les ennemis de l'Etat finit

création à Chengdu du *China southwest architectural design institute* (CSADI, 中国建筑西南设计, *Zhōngguó jiànzhú xīnán shèjì yuàn*) En 1953, on dénombre 78 instituts répartis à travers le pays.

¹⁰¹ Cette régulation prend la forme d'un classement des agences selon leur effectif, elle existe toujours aujourd'hui bien que les critères de classification aient évolué depuis les années 1950. Les agences de classe A, avec un effectif minimum de 15 personnes pouvaient accéder à tous types de commandes, celles de classe B, ayant jusqu'à 6 employés, pouvaient obtenir des marchés allant jusqu'à 30 milliards de yuan de l'époque, celles de classe C, avec maximum 2 employés pouvaient espérer obtenir des projets ne dépassant pas les 500 millions de Yuan. Voir Hu Xiao, *Reorienting the Profession : Chinese architectural Transformation between 1949 and 1959*, these de doctorat, Université du Nebraska, 2009, p.78-80, cité par Xue Charlie Q.L., op cit, p.24.

d'anéantir le secteur privé. De nombreux chefs d'entreprise furent arrêtés en tant que promoteurs du capitalisme et en avril 1952 un décret gouvernemental interdit tout simplement la libre entreprise et le droit aux architectes indépendants de superviser un projet¹⁰². Dès lors la Chine, et ce jusqu'en 1995, ne connaîtra, en dehors des instituts, pas d'autre possibilité pour exercer la profession.

¹⁰² Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op cit.*, 2017, p.9.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.9 Couverture du 1er numéro du *Jianzhu xuebao* en 1954.

ill.10 Zhang Jiade, *palais de l'assemblée du peuple*, Chongqing, 1951-1954.
Cet édifice sera un des derniers manifestes du style national. On reconnaît l'influence du temple du Ciel de Pékin.

建築學報

1

1954



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.11 Le palais de l'assemblée du peuple sur la place Tiananmen, pièce majeure des dix grands édifices.

ill.12 Le musée national de Chine sur la place Tiananmen.



北京，人民大会堂



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.13 La gare ferroviaire de Pékin.

ill.14 Musée militaire de la Révolution du peuple chinois sur l'avenue Fuxing prolongement ouest de l'avenue Chang'an.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.15 Le stade des ouvriers.

ill.16 L'hôtel Mingzu.



北京工人体育场



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.17 Le palais culturel des nationalités.

ill.18 L'hôtel Diaoyutai.



ill.19 L'hôtel overseas détruit en 1990.

ill.20 Le palais national des expositions dédiées à l'agriculture.

Ill.21 Exemple de logements (*work-unit compounds*) expérimentaux en procédés de préfabrication de panneaux assemblés.



L'architecture à l'heure de l'ouverture économique (1978-1995)

On a vu précédemment comment le système politique communiste avait réussi à s'insérer dans toutes les strates de la société chinoise. La mort de Mao Zedong en 1976 marque la fin de la Révolution Culturelle et le début d'une nouvelle ère pour le pays. Après une décennie d'isolement, le nouveau leader du parti, Deng Xiaoping, relance la Chine sur la voie de la modernisation. La politique ambitieuse de libéralisation économique des *quatre modernisations* (四个现代化, *sì gè xiàn dài huà*) permettra de relancer les échanges en favorisant l'arrivée de capitaux et investissements étrangers. La forte présence de l'Etat dans la régulation économique du pays est à l'origine d'un modèle singulier qui se met en place dès 1978 : l'économie socialiste de marché. Les années 1970 marquent également le recul de l'influence soviétique au profit du rétablissement des relations diplomatiques avec les Etats-Unis annoncé par la visite du président Nixon en 1972.

Pour certains, Deng Xiaoping a réussi par ses réformes à *vider l'idéologie de son contenu*¹⁰⁹. En misant sur le développement

¹⁰⁹ Deng Yuwen, *Le pouvoir de Xi*, article paru dans l'édition chinoise du New York Times, le 30 octobre 2018.

économique plutôt que sur la lutte des classes (阶级斗争, Jiējí dòuzhēng) Deng va recentrer les idéaux sociétaux autour d'un certain pragmatisme et du désir de développement matériel.

Dans le domaine de l'architecture, la Révolution Culturelle a entraîné l'interruption de l'enseignement supérieur, la dissolution de la plupart des instituts de conception et la déportation de nombreux architectes dans des camps de travail pour rééducation. L'ouverture progressive du pays à partir de 1978 provoqua chez de nombreux praticiens un sentiment de perplexité quant à la situation chinoise au regard du reste du monde. La décennie des années 1980 sera une période intense de débats et de réformes ayant pour objectif la reprise du processus de modernisation à l'œuvre depuis le milieu du XIXe siècle.

Dans cette partie, nous verrons comment le mouvement de libéralisation intellectuelle des années 80 a permis l'introduction de nouvelles théories qui porteront jusqu'à épuisement le paradoxe chinois de la modernité. Dans un second temps, nous verrons comment la libéralisation progressive de l'économie a entraîné une réorganisation du mode d'exercice et de la profession: par la privatisation partielle des instituts de conception et l'émergence d'agences d'architecture indépendantes.

A la fin de la Révolution Culturelle, le retour de la question d'une architecture capable de matérialiser le désir de modernisation tout en respectant les singularités de la tradition chinoise se cristallisera autour de projets hôteliers grandioses conçus comme les vitrines de la modernité après la décennie d'isolement. Les projets de l'hôtel

Queli à Qufu ville natale de Confucius par Dai Nianci¹¹⁰ (1985) (ill.22) et de l'hôtel *Flagrant hill* (香山, *xianshan*) (ill.23-24) près de Pékin par Ieoh Ming Pei en 1982, illustrent les deux tendances qui animèrent les débats au tournant des années 1980.

Pei (1917-2019) fut invité par le gouvernement chinois à concevoir « *un hôtel de prestige dans un style traditionnel chinois mais avec un équipement moderne* ». Par son projet, Pei, ouvre une voie expérimentale jusqu'alors inusitée. Son intention selon Carter Wiseman était « *de retrouver le fil perdu de la continuité et de l'utiliser pour façonner une esthétique architecturale chinoise contemporaine*¹¹¹ ». Plutôt que de se réapproprier des éléments formels tels les toitures, les assemblages structurels ou le jeu des couleurs traditionnellement utilisés par les architectes issus de la tradition Beaux-arts, l'architecte s'appuya sur les concepts spatiaux abstraits hérités des jardins de sa ville natale : Suzhou. Le bâtiment de 300 chambres comprend tous les équipements modernes. Chaque chambre ouvre sur une cours ou sur la nature environnante. Les vues depuis les fenêtres sont soigneusement travaillées pour encadrer soit une scène paysagère naturelle (montagnes alentours), soit artificielle (pièces d'eau et éléments de nature rapportés). L'articulation subtiles des cours et corps de bâtiments façonne des cheminements

¹¹⁰ Dai Nianci, diplômé en architecture à l'université centrale de Pékin, il travaillait depuis 1952 au ministère de la construction avant de devenir premier conseiller du même ministère en 1986.

¹¹¹ [Trad. Pers.] Wiseman Carter, the architecture of I. M. Pei with an illustrated catalogue of the buildings and projects, Thames & Udson, 2001, p.185.

séquencés à l'image des jardins classiques chinois. Le projet de Pei porteur de beaucoup de promesses à ses débuts s'avéra rapidement rattrapé par sa complexité. Le manque d'expérience des entreprises, les difficultés à suivre le chantier et le peu d'implication de la part des officiels en charge du projet contrarièrent l'achèvement de l'édifice et en augmentèrent considérablement le coût.

Le projet de Pei jetait les bases d'une méthode plutôt qu'un modèle formel. C'est ce à quoi il faisait référence en préférant le terme de *nationalisation* de l'architecture (民族化, *mínzú huà*) à celui de *style national* (民族形式 *mingzu xingshi*)¹¹². Ce faisant, il démontrait la possibilité d'associer la modernité si ardemment convoitée au désir de perpétuation identitaire. La réception de l'ensemble fut extrêmement commentée dans la presse chinoise. Bien qu'il s'agissait d'un bâtiment destiné à l'élite, on louait la recherche du lien avec la culture classique et la liberté créative de la composition. Mais il n'était pas exempt de certaines critiques¹¹³. Après l'achèvement du

¹¹² Gu Mengchao, *The discussion on I.M. Pei's design thoughts: a study of Fragrant Hill hotel*, Jianzhu Xuebao, n°4 (1983), p.61-64., in Ding Guanghui, *op. cit.*, 2016, p.57.

¹¹³ On reprochait entre autre au projet de Pei une certaine contradiction entre l'édifice projeté et l'édifice réalisé, la grande distance entre la capitale et le site, mais également que l'édifice en tant que centre de l'attention au sein d'un jardin traditionnel détruisait la tranquillité du jardin. Que l'aménagement du jardin rendait le plan de l'ensemble trop lâche et qu'on devait parfois parcourir près de 200m pour rejoindre la réception depuis sa chambre. Que les tuiles vernissées qui composaient les murs de façade étaient trop brillantes allant à l'encontre des principes vernaculaires que recherchaient l'architecte. Voir Xue Charlie Q.L., *op cit*, 2005, p.20.

chantier, l'architecte restera toujours réservé sur l'issue de ce projet qu'il avouait être « *la chose la plus tortueuse que je n'ai jamais eu à faire* ¹¹⁴ ». Pei qui avait fait de ce projet une affaire personnelle en avouant « *payer sa dette à sa culture d'origine* ¹¹⁵ » demeurait préoccupé face à la situation de l'architecture en Chine. Dans une interview accordée à Barbaralee Diamonstein-Spielvogel quelques mois avant le début du chantier, il déclarait que « *bien que les architectes chinois l'aient exploré, ils n'aiment pas l'ancien. Ils sont trop désireux de s'approprier le nouveau mais cela ne signifie pas qu'ils le prendront pour autant.* ¹¹⁶ »

Le *Queli hotel* de Dai Nianci achevé trois ans après l'inauguration du *Fragrant hill* s'inscrit dans un contexte complètement différent. Construit au cœur d'un site d'intérêt historique majeur (à proximité du Temple de Confucius), il reprend la morphologie des bâtiments environnants et propose un emploi mixte de matériaux modernes pour les éléments structurels et traditionnels pour ceux relevant de la décoration. L'hôtel a sa réception fut très controversé. Ses formes héritées du style national furent appréciées par des architectes reconnus comme Zhang Bo qui y voyait un modèle à suivre pour la

¹¹⁴ Wiseman Carter, *op cit*, 2001, p.187.

¹¹⁵ Voir Pei Ieoh Ming, *America Now*, interview par Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, Duke University library digital collection, 1980, disponible sur Youtube.

¹¹⁶ [Trad. Pers.] Diamonstein-Spielvogel Barbaralee, *America now*, Rizzoli, 1980, "according to Pei, chinese architects had explored but did not like the former, as they are attempting to appropriate the latter, pei was concerned with the fact that they would not take it either"

nouvelle architecture. D'autres voies s'élevèrent pour critiquer un pastiche et dénoncer le retour des grandes toitures¹¹⁷. (大屋顶, *dà wūdǐng*).

Pour Ying Wang, dans l'esprit les architectes de l'époque, la modernité ne pouvait passer que par l'adoption d'un style représentatif¹¹⁸. Les critiques envers le projet d'hôtel de Dai Nianci illustrent toujours l'incertitude des architectes chinois quant au style à employer pour représenter la modernité : entre un modernisme, honni pour des raisons idéologiques et son absence de fondements dans la tradition chinoise et la rigueur du revivalisme qui ne faisait plus l'unanimité au sein des praticiens. Ce paradoxe proprement chinois autour de la question du style trouvera sa résolution par l'adaptation de la théorie postmoderne alors en plein essor en Occident.

La décennie des années 1980 est marquée par d'intenses débats sur la modernité artistique aux seins des cercles d'intellectuels chinois. Cette période fut dénommée a posteriori par les historiens *fièvre culturelle* (文化热, *Wénhuà rè*) ou encore *grand débat culturel* (trad. Litt.) (文化大讨论, *Wénhuà dà tāolùn*). Dans le champs de l'architecture, la politique d'ouverture promue par Deng Xiaoping favorisa les échanges intellectuels avec l'étranger. Dès le début des années 80, l'institut des technologies de Nankin fut le premier établissement à inaugurer un partenariat avec l'Occident, en

¹¹⁷ Xue Charlie Q.L., *op cit*, 2005, p.20-21.

¹¹⁸ Ying Wang, *op cit*, p.159.

s'associant avec l'ETH Zurich¹¹⁹. L'arrivée de professeurs suisses et le départ d'étudiants chinois favorisèrent l'introduction des dernières théories occidentales.

Le rétablissement de la *société d'architecture chinoise* (ASC, 中国建筑学会, *Zhōngguó jiànzhú xuéhuì*) dissoute durant la Révolution Culturelle de même que la reprise de la publication du *jianzhu xuebao* et la création de nouveaux périodiques spécialisés tels *The architect* (建筑师, *jiàn zhù shī*) en 1979, *World architecture*¹²⁰(世界建筑, *shì jiè jiàn zhù*) en 1980, *New architecture* (新建筑, *xīn jiàn zhù*) en 1983 ou encore *Time + architecture*¹²¹(时代建筑, *shí dài jiàn zhù*) en 1984 permirent l'organisation de colloques, la diffusion et la connaissance des ouvrages de théoriciens occidentaux¹²².

Les ouvrages de Paul Goldberg, *On the Rise: Architecture and Design in a Postmodern Age*, de Tom Wolfe, *Il court il court le Bauhaus*, de Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* et de Charles Jencks *Le Langage de l'Architecture* et *Qu'est-ce que le Post-*

¹¹⁹ Ding Guanghui, *op. cit.*, 2016, p.56

¹²⁰ Edité par le département d'architecture de l'université Tsinghua à Pékin.

¹²¹ Edité par le département d'architecture de l'université Tongji de Shanghai.

¹²² Sur l'apparition des nouveaux périodiques voir Ding Guanghui, Hale Jonathan, Parnell Steve, *Constructing a place for critical practice in China: the history and outlook of the journal Time + Architecture*, *Architectural Research Quarterly*, 17, 2013, p 239-240.

Modernisme? furent également traduits en chinois à la même époque¹²³.

Le succès de Charles Jencks en Chine fut très important. Avec plus de six ouvrages traduits en une décennie, il est de loin le critique d'architecture étranger le plus représenté à cette époque. C'est sa femme, Maggie Keswick, spécialiste des jardins traditionnels et auteur de plusieurs publications sur le sujet, qui introduisit son mari à l'université Tsinghua de Pékin dès 1981 pour une série de conférences. Sa popularité lui permit de devenir très influent auprès des architectes chinois au point que l'expression *Jencks postmodernisme* (litt.) (詹克斯后现代主义, *zhān kè sī hòu xiàn dài zhǔ yì*) passa dans le langage courant des professionnels pour désigner le mouvement en lui-même¹²⁴.

Cette popularité ne se fit pas en dépit de quelques difficultés de traduction. Le traducteur de Jencks vivait en Mongolie Intérieure, une des provinces les plus reculées du pays et n'avait pas accès à d'autres ouvrages de référence pour établir l'édition chinoise. De plus, les chercheurs contemporains ont relevé les nombreux contresens, simplifications et omissions dans certains passages de la première édition chinoise. Enfin, l'absence d'appareil critique et la méconnaissance des débats occidentaux sur les critiques du postmodernisme (les chinois ignoraient alors que le

¹²³ Sur l'introduction du postmodernisme en Chine, nous renvoyons à la thèse de Ying Wang dont les cinq paragraphes suivants sont issus: Ying Wang, *op cit*, 2018, p.137-164.

¹²⁴ *Ibid*, p.143.

postmodernisme en Occident était déjà très controversé pour son approche formelle au détriment des considérations sociales) ont participé à transformer la nature de cet ouvrage qui passa du statut de pamphlet en Occident à véritable manifeste pratique de la modernité en Chine¹²⁵.

La réduction des éléments historiques au statut de symboles et la liberté de composition qu'offrait la théorie de Jencks rejoignaient alors les préoccupations des architectes chinois.

Selon Ying Wang, « *Le postmodernisme théorisé par Jencks semblait être une alternative capable de résoudre le dilemme du choix entre les styles revivaliste et moderniste. La plupart des architectes chinois estimaient qu'une association entre le national et le moderne était la bonne approche pour la Chine. Le postmodernisme leur a fourni une méthode de conception capable de combler cette lacune. Les architectes chinois pouvaient désormais utiliser les références historiques beaucoup plus librement que ne le permettait le revivalisme et n'étaient plus limités par la sobriété et la rationalité de l'architecture moderniste. [...] les architectes qui ont soutenu le postmodernisme n'ont pas remarqué qu'il avait été initialement introduit en Occident pour contrer l'ennui du modernisme. Il était au contraire perçu comme très "moderne" et favorisant la modernisation.*¹²⁶»

¹²⁵ *Ibid*, p.148.

¹²⁶ [Trad. Pers.], *Ibid*, p.160-161

Toutefois, l'arrivée du postmodernisme en Chine eut pour effet bénéfique de mettre fin à la dichotomie du débat stylistique et d'introduire les conditions nécessaires pour le développement de la pluralité en architecture. Mais également de favoriser le retour de la création (创作, *chuangzuo*) comme valeur associée à la conception architecturale. Après avoir été dénoncée comme une émanation de l'individu par les idéologues d'extrême gauche, la créativité, désormais portée institutionnellement par l'ASC et les universités¹²⁷, occupa l'espace médiatique pendant près de deux décennies entre 1980 et 2000¹²⁸. Au même titre que le terme d'*architecte* avait été évincé durant la période communiste, le terme de création (创作 *chuangzuo*) tendait à remplacer celui de conception (设计, *Shèjì*)¹²⁹.

¹²⁷ Notamment celle de Tongji à Shanghai qui organisa en 1985 un colloque national avec pour thème *création architecturale et théorie*. Voir Ding Guanghui, Hale Jonathan, Parnell Steve, *Constructing a place for critical practice in China: the history and outlook of the journal Time + Architecture*, *Architectural Research Quarterly*, 17, 2013, p 248.

¹²⁸ Dans un article paru dans *Architectural Design* en novembre 2018 relatant une étude sur la terminologie employée dans les titres d'articles du *jianzhu xuebao* entre 1980 et 2017, Lu Andong et Dou Pingping remarquèrent que pour la période 1980-2000 le mot *création* apparaissait dans près de 8% du total des titres d'articles dépouillés. Voir Lu Andong, Dou PingPing, *responsive experimentalism : form creative resurgence to design research 1978-2018*, *Architectural Design*, Novembre/Décembre 2018, n°256, p.8. Notons également la publication à partir de 1989, du journal du *Beijing Institute of Architectural Design*, dénommé *Création architecturale* (litt.) (建筑创作, *jianzhu chuangzuo*).

¹²⁹ Xue Charlie Q.L., *op cit*, 2005, p.104.

L'engouement intellectuel autour du post-modernisme ne tarda pas à se concrétiser en manifestes construits, expressions de la diversité des formes et des références nouvellement autorisées. (à l'image de la *bibliothèque nationale de Chine* dessinée par Yang Tingbao, Zhang Bo et Dai Nianci en 1987 (ill.25); du *musée de la dynastie des Han occidentaux*, par Mo Bozhi, He Jintang¹³⁰ (ill.26); ou encore de la *Gare de l'Ouest* à Pékin, 1996 par Dai Nianci, Zhang Jinqiu, Zhu Jialu) (ill.27)

L'essor du post-modernisme fut porté par un processus d'urbanisation frénétique qui émergea en Chine à partir des années 80. En 1979, 19% de la population vivait dans les villes, en 1984, le taux d'urbains grimpait déjà à 32% avant d'atteindre 43 % en 1992. L'exode rural s'accompagna d'une densification des métropoles entraînant l'apparition d'un nouveau modèle de ville basé sur les immeubles de grande hauteur. En 1993, on dénombrait plus de 450 tours à Shenzhen et au tournant du millénaire on pouvait en compter le double¹³¹. (ill.28) La rapidité du processus d'urbanisation durant la période 1980-2000 va conduire à la formation de ce Rem Koolhaas appelle la *ville générique* fondée sur la reproduction d'un même type de bâtiment étendu sur tout le territoire. (ill.32)

¹³⁰ He Jintang (1938-) diplômé de l'université technique de Chine du Sud de Canton, il sera l'auteur du pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Shanghai en 2010.

¹³¹ Chung Judy Chuihua (dir.), Inaba Jeffrey (dir.), Koolhaas Rem (dir.), Leong Sze Tsung (dir.), *Harvard project on the city I: Pearl river delta*, in *Mutations*, Barcelone, Actar, 2001, p.316

Les instituts de conception architecturale furent les principaux artisans du développement urbain. Dans le but de faire face à la quantité de travail et d'attirer les capitaux nécessaires pour mener à bien le processus d'urbanisation, l'Etat chinois procéda à une libéralisation progressive du marché de la construction. Dès 1979, Les instituts avaient la possibilité de facturer des honoraires pour leurs services. Cette même réforme autorisait l'ouverture de leur capital à des investisseurs extérieurs. Les instituts de petite et moyenne dimensions, en terme d'effectif, pouvaient être entièrement privatisés¹³². Toutefois, les instituts plus importants, comme l'ECADI ou le BIAD demeuraient sous contrôle de l'Etat qui en détenait la majorité des actions. En 1983, les conditions d'accès à la commande, instituées durant la période socialiste, sont modifiées. Les instituts sont toujours classés selon leurs ressources et la qualification de leur personnel mais les typologies des bâtiments accessibles par ce classement sont adaptées pour faire face aux besoins contemporains¹³³. **(ill.31)** Par ce système, les commandes de grande envergure revenaient systématiquement aux instituts les plus grands, permettant ainsi un contrôle effectif de la production architecturale et urbanistique.

Pour faire face aux défis techniques que représentait la construction d'immeubles de grande hauteur, les instituts cherchèrent à nouer des partenariats avec des entreprises spécialisées étrangères. Ainsi, dès 1980, le gouvernement lança en expérimentation, dans la zone

¹³² Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op. cit.*, 2017, p.71-72.

¹³³ Walker Anthony, *Land, Property & Construction in the People's Republic of China*, Honk Kong University Press, 1991, p.74-75

économique spéciale de Shenzhen, la co-entreprise *Huasen Architectural & Engineering Designing Consultants*¹³⁴. Cette création résulte de la fusion entre un cabinet de Hong Kong¹³⁵ et l'institut de conception architecturale pékinois : *China design group* (中国建筑设计研究院集团, *Zhōngguó jiànzhú shèjì yán jiù yuàn jí tuán*).

Le cabinet originellement basé à Hong Kong, s'installe à Shenzhen en 1982. Au contact du Hong Kong des années 1980 (alors également en pleine effervescence immobilière avec les chantiers de la tour HSBC de Norman Foster et celle de la banque de Chine conçue par le cabinet Pei), les fonctionnaires du *China design group* (dont faisait alors partie Cui Kai) prirent conscience des possibilités permises par les dernières avancées techniques en matière de construction mais également des méthodes de management inhérentes aux grandes entreprises¹³⁶.

Ce type de collaboration tendra à se banaliser par la suite. D'abord avec de grands groupes de construction Hongkongais puis avec des cabinets d'architecture étrangers (l'ECADI collabora notamment, avec les américains de Skidmore, Owings & Merrill pour l'édification de la tour *Jin Mao* à Shanghai en 1994 (ill.29), puis avec le français Jean-Marie Charpentier pour le *grand théâtre* de Shanghai en 1998) (ill.30). A partir de 2001, lorsque la Chine rejoignit l'*Organisation*

¹³⁴ <http://www.huasen.com.cn>

¹³⁵ Honk Kong Senyang international ltd.

¹³⁶ Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op. cit.*, 2017, p.68-82.

Mondiale du Commerce et que les instituts eurent déjà cumulé une décennie d'expérience, le nombre de collaborations ne cessa d'augmenter.

La répartition du travail s'effectue dans la majorité des cas en deux temps : la phase conceptuelle est réalisée par les cabinets étrangers, et l'ensemble des plans d'exécution et le suivi de chantier sont délégués aux instituts chinois (c'était le cas lors de la construction de l'opéra de Pékin, collaboration entre ADP représenté par Paul Andreu et le BIAD, ou encore pour le *stade olympique* de Pékin, collaboration d'Herzog & Demeuron avec le *China design group*). Nous verrons par la suite que cette division du travail peut parfois aboutir à des transformations radicales des projets entre ce qui a été conçu et ce qui sera effectivement exécuté.

La libéralisation du secteur de la construction par l'intermédiaire de la privatisation des instituts de conception ouvre la porte à la mise en concurrence des sociétés d'architecture. Les réformes des instituts se font parallèlement à celle de la libre entreprise traçant la voie de la réapparition des agences indépendantes.

Dès le début des années 1980, l'ASC par le biais de son directeur Zhang Qinnan¹³⁷ contacte la *Royale Institute of British Architects* (RIBA) et l'*American Institute of Architects* (AIA) dans le but de préparer la création d'un ordre des architectes chinois habilité à délivrer des licences d'exercice indépendantes. Ces échanges aboutiront, en 1995, à la création du *comité national de gestion des*

¹³⁷ Diplômé du MIT en 1951.

architectes agréés (trad. litt.) (全国注册建筑师管理委员会 *Quánguó zhùcè jiànzhú shī guǎnlǐ wěiyuánhui*) basé sur le modèle américain du *national council of architectural registration boards*¹³⁸. Les agences indépendantes sont soumises aux mêmes contraintes de classification pour l'accès à la commande que les instituts ainsi qu'aux mêmes exigences de collaboration avec les instituts que les agences étrangères (Ce fut le cas par exemple pour le campus Xiangshan de l'académie des arts construit par Amateur Architecture Studio (Wang Shu, Lu Wenyu) et l'institut de conception et recherche architecturale de Hangzhou)

Cette réforme décisive marque le début d'une nouvelle ère dans l'histoire de l'architecture chinoise.

¹³⁸ Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *op. cit.*, 2017, p.85-87.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.22 Dai Nianci, *hôtel Queli*, Qufu, 1985.

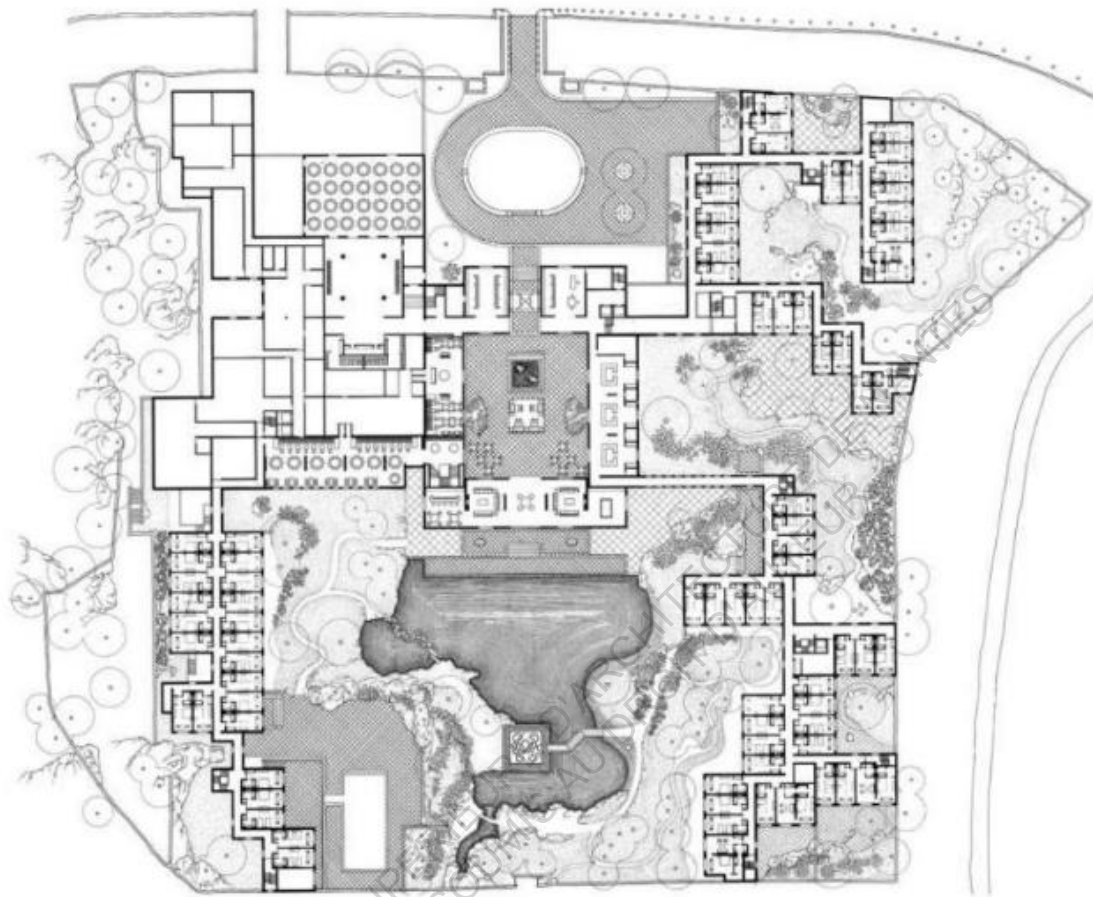
ill.23 Ioh Ming Pei, *hôtel Fragrant hill*, Xiangshan, 1982.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.24 Plan du Fragrant hill hotel.

ill.25 Yang Tingbao, Zhang Bo et Dai Nianci, *bibliothèque nationale de Chine*, 1987.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.26 Mo Bozhi et He Jingtang, *Musée de la dynastie des Han occidentaux*, Canton, 1991. Projet réalisé deux années après celui du grand Louvre de Pei.

ill.27 Dai Nianci, *gare ferroviaire ouest*, Pékin, 1996.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.28 Shenzhen dans les années 1980.

ill.29 Skidmore, Owings & Merrill et East China architectural Design Institute, *tour Jinmao*, Shanghai, 1994.

ill.30 Arte Charpentier et East China architectural Design Institute, *grand théâtre*, Shanghai, 1998.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.31 Tableau de classification des instituts.

Table 3.3

The projects that different categories of design institute are allowed to design.

Group of design institutes	Types and size of projects
A	Projects of any type and any size to be located in any place in the country.
B	<ol style="list-style-type: none"> High-rise public buildings with height not exceeding 50 m and with fire-proofing grade 2. Residential buildings with number of stories not exceeding 18. Single-storey public buildings with spans not exceeding 30 m. Single-storey industrial buildings and warehouses with spans not exceeding 30 m and crane capacity not exceeding 30 tons. Multi-storey industrial buildings and warehouses with spans not exceeding 12 m and not exceeding 6 storeys. Structures such as chimneys, water towers and tanks.
C	<ol style="list-style-type: none"> Multi-storey public buildings with height not exceeding 24 m. Single-storey public buildings with spans not exceeding 24 m. Single-storey industrial buildings with spans not exceeding 24 m and crane capacity not exceeding 10 tons. Multi-storey industrial buildings with spans not exceeding 9 m and not exceeding 4 storeys. Medium-sized and small chimneys, water towers and tanks.
D	<ol style="list-style-type: none"> Houses, dormitories and other public buildings with brick walls and reinforced concrete floor slabs and not exceeding 6 storeys. Public framed buildings with spans not exceeding 7.5 m and not exceeding 3 storeys. Single-storey public buildings with spans not exceeding 15 m. Single-storey industrial buildings and warehouses with spans not exceeding 15 m and single beam crane capacity not exceeding 5 tons. Light industrial buildings and warehouses with spans not exceeding 15 m and not exceeding 3 storeys. Medium-sized and small chimneys, water towers and tanks to be designed with the use of standardized drawings. All construction projects to be designed by design institutes of Group D should not contain basements.

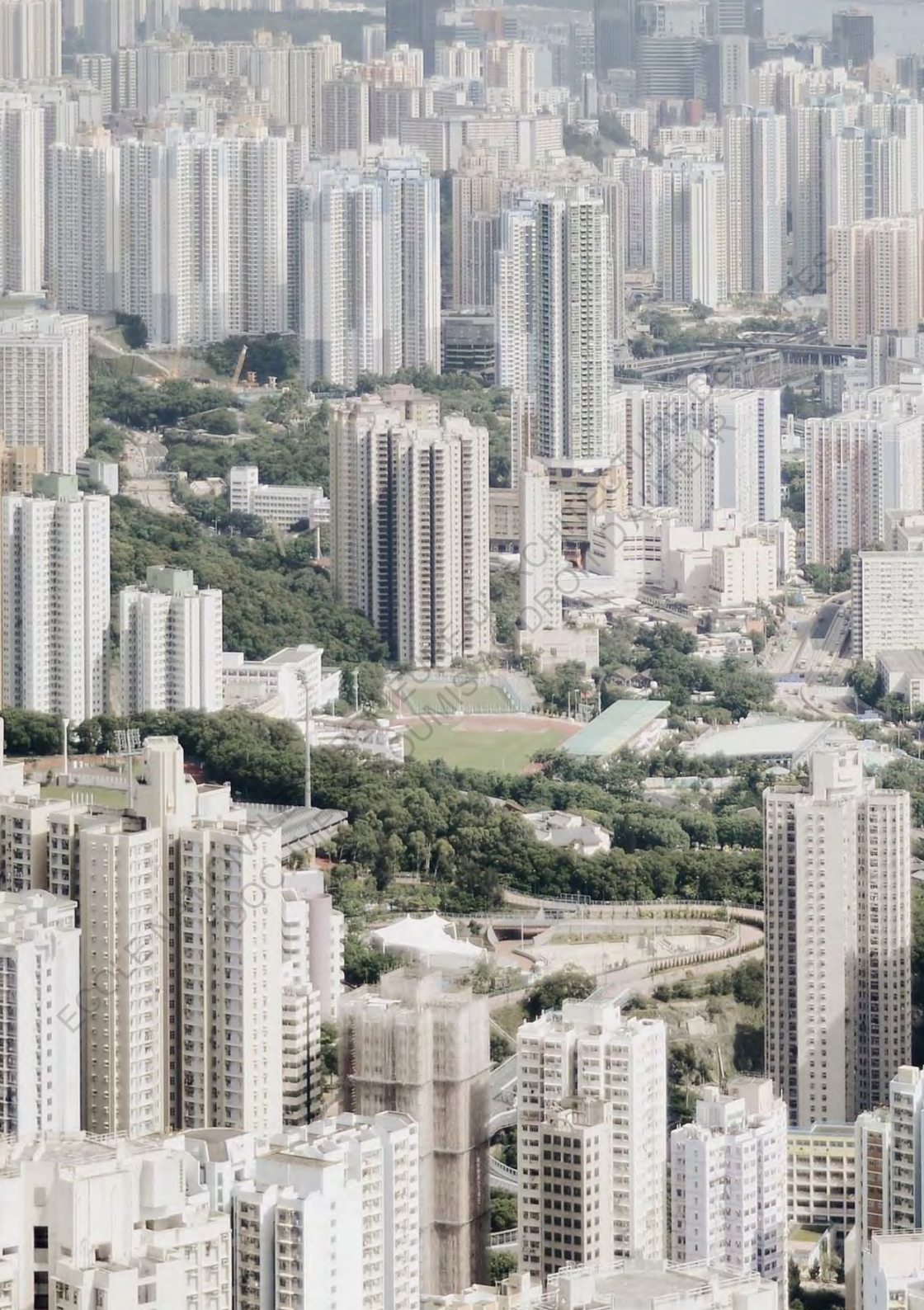
Table 3.2

Qualified employees required for different categories of design institute.

Qualification requirements	Group A	Group B	Group C	Group D
1. Backbone designers				
a. Number of persons:				
Architects	5 and more	3 and more	2 and more	2 and more
Structural Engineers	5 and more			
Other specialized designers	3 and more			
b. Education (in their own specialty)	Universities and colleges	Universities and colleges	Universities, colleges and technical secondary schools	Technical secondary schools or higher
c. Practical experience as leading designers	At least for 5 projects of class Extra or class I	At least for 5 projects of class II or higher	At least for 5 projects of class III or higher	At least for 5 projects of class IV or higher
2. Ratio of backbone designers to medium and lower qualified technical personnel	1 to 6	1 to 6	-	-
3. Percentage of designers having university-college education and practical design experience for more than five years from the total number of technical staff	nearly 50%	nearly 40%	-	-
4. Distribution of technical staff among design trades	Comparatively reasonable	Comparatively reasonable	Comparatively reasonable	Comparatively reasonable
5. Management systems for quality and technical control	Comparatively perfect	Good	Fairly good	Necessary
6. Equipment and installations	Sophisticated and complete	Comparatively complete	Fairly complete	-

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.32 La ville générique.



La modernité absorbée (1995-)

Au cours des années 1990, le rapidité du processus d'urbanisation tel qu'il se diffusait dans le pays a entraîné une uniformisation de l'architecture qui mèna bientôt à une remise en question du modèle dominant. Jiawei Han remarque qu'à cette époque « *L'architecture chinoise incarnait le rêve moderniste de rencontrer le monde à travers la mondialisation, le boom de la construction et de ses formes architecturales sont, dans une certaine mesure, le résultat d'une modernité imaginée. [...] Cependant, les bonnes intentions de cette vision ont produit une architecture générique dans toute la Chine : L'esthétique postmoderniste occidentale et le style éclectique ont été validés, diffusés et dupliqué par le rêve partagé de rencontrer le monde. On pourrait dire que la nouvelle conscience imaginative a été le catalyseur d'une crise d'identité.* ¹⁴⁵»

Dès 1985, les artistes de la *new wave*¹⁴⁶ (85 美术运动, *měi shù yùn dòng*) s'interrogèrent sur la place et le rôle de l'art dans la société

¹⁴⁵ Han Jiawen, *Two spheres: Mao and the market in Chinese architecture (1990-)*, Thèse de doctorat soutenue à l'université de nouvelles Galles du Sud, 2014, p.68.

¹⁴⁶ Gao Minglu, *The 1985 New Wave Art Movement*, in [cat exp.] Doan Valerie C. (dir.), *China's new art, post-1989, with a retrospective from 1979-1989*, ed. Hanart T Z Gallery, Hong Kong, p.CIV-CVII.

chinoise. Ils furent les premiers à dénoncer la surpolitisation de l'esthétique *socialiste réaliste* (社会现实主义, *Shèhuì xiànsí zhǔyì*) et cherchèrent à ouvrir de nouvelles perspectives à travers leur œuvres. Inspirés par les codes et modes d'expression occidentaux, ils proposèrent des synthèses inédites entre influence occidentale et pensée chinoise. Cette clé de lecture caractéristique de leur travail leur a permis d'accroître leur visibilité sur la scène internationale et de leur assurer un succès rapide. Portés, d'une part par le regain d'intérêt de l'opinion mondiale sur la Chine, d'autre part par les grands marchands internationaux, ces artistes ouvraient la voie à une redéfinition de l'identité chinoise.

Il en fut de même chez les écrivains de la « *littérature de cicatrice* » (伤痕文学, *shānghén wénxué*) qui comme le dit Genevieve Imbot-Bichet « *décrit les plaies mal soignées de la génération née dans les années cinquante* ». Ces écrivains, dont certains ont subi la censure, étaient à la recherche d'une identité profonde. A travers les descriptions de leurs racines familiales, ils recherchaient les souvenirs d'un quotidien perdu où se perpétuaient les traditions. Toujours pour Genevieve Imbot-Bichet, à partir des années 80, « *La littérature contemporaine chinoise, émancipée du joug politique, reflétait les interrogations d'une génération en quête d'une certaine spiritualité.*¹⁴⁷ »

Toutefois, le sentiment de liberté qui s'exprimait à travers les arts, la littérature et le cinéma durant les années 1980 sera très vite rattrapé

¹⁴⁷ Imbot-Bichet Geneviève, *une nouvelle génération d'écrivains*, Revue des deux-mondes, juillet-aout 1999, p.36.

par le pouvoir politique. Les manifestations étudiantes de 1989, pour une réforme du système politique, furent réprimées dans la violence place Tiananmen¹⁴⁸. En réponse à cette menace, le pouvoir politique accéléra le processus de libéralisation économique dans le but d'établir un nouveau statut quo. L'accession à la société de consommation et l'embourgeoisement à grande échelle de la population furent les nouveaux garants de la paix sociale.

Si les artistes chinois ont su mener un travail de fond en l'espace d'une décennie, la contribution des architectes au renouveau culturel sera quant à elle beaucoup plus lente et tardive.

Aussi, nous verrons, maintenant, comment l'autonomie acquise grâce aux réformes du système professionnel a permis d'encourager le développement d'un regard critique conduisant à redéfinir la posture de l'architecte

L'émergence d'une culture de la critique dans le domaine de la littérature et des arts favorisa l'établissement de nouveaux cercles intellectuels à travers le pays comprenant également des étudiants en architecture dont Yung Ho Chang, Liu Jiakun, Wang Shu, Zhang Lei ou Ma Qingyun¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Un des slogans de cette révolution fut d'ajouter une cinquième modernisation au programme établi par Deng Xiaoping : à savoir la démocratie pour une plus grande implication du peuple dans les décisions politiques du pays.

¹⁴⁹ La liste pour être étendue à Tang Hua, Wu Yue, Zhao Bing, Meng Jianmin, Miao Pu, Wang Lifang, Wu Yaodong... Pour des raisons de concision nous avons préféré la limiter aux seuls représentants présents à

Ces architectes, nés principalement à la fin des années 50 ou au début des années 60, sont issus de la nouvelle classe moyenne et firent leurs études durant pendant la *fièvre culturelle* qui a suivi la Révolution Culturelle. Pour autant, le système professionnel fondé sur les instituts de conception empêchaient toujours les architectes de développer une pratique individuelle. A partir de 1995 et la création du *comité national de gestion des architectes agréés*, de nombreux praticiens pourront s'émanciper des agences institutionnelles pour ouvrir leur propre cabinet.

Yung Ho Chang (張永和, 1956-), après un diplôme de l'université de Nankin en 1981, compléta sa formation avec un *bachelor* de l'université du comté de Ball puis un *master* à Berkeley. Par la suite, enseignant pendant une dizaine d'années à l'université Rice de Houston, il participa à de nombreux concours et fut plusieurs fois lauréat du prix du *Japan architect* durant les années 80¹⁵⁰. De retour en Chine, il fut le premier à ouvrir son agence, dénommée *architecture très spéciale* (litt.) (非常建筑, *Fēicháng jiànzhú*, abrégée FCJZ). Dès 1993, il profita des expérimentations sur la libre entreprise de la Zone Economique Spéciale de Shenzhen¹⁵¹ pour y installer son cabinet avant de revenir à Pékin par la suite.

l'exposition *Tu Mu* de Berlin en 2001. Sur ces autres architectes voir Xue Charlie Q.L., *op cit*, 2005, p.131-155; ainsi que Ding Guanghui, "Experimental Architecture" in *China*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 73, No. 1, Mars 2014, pp.28-37.

¹⁵⁰ Xue Charlie Q.L., *op cit*, p.133.

¹⁵¹ En effet, elle y avait précédée de deux ans son extension au reste du territoire.

Wang Shu (王澍, 1963-), étudiant à l'université de Nankin entre 1981 et 1988 n'a pas connu d'expérience à l'étranger¹⁵². Après ses études, il travailla quelques années dans un institut de conception¹⁵³ avant de prendre ses distances, déçu par son mode de fonctionnement. Par la suite, il parcourut la Chine pendant cinq années afin d'enrichir sa pratique auprès d'artisans locaux. Sa femme, Lu Wenyu (陆文宇 1966-), travaillait alors dans un institut de conception et lui permit de subvenir à ses besoins. Ils fondèrent ensemble Amateur Architecture Studio en 1997.

Liu Jiakun (劉家琨 1956-) A 19 ans, Liu subit la Révolution Culturelle et fut envoyé en rééducation à la campagne. En 1982, après un diplôme d'architecte de l'université de Chongqing, il fut employé à l'institut de conception de Chengdu et travailla sur des projets au Tibet entre 1984 et 1985 puis dans la province occidentale du Xinjiang voisine du Kazakhstan¹⁵⁴. Durant la même période, il fut l'auteur de plusieurs nouvelles dont *Héro* (英雄, *Yīngxióng*, 1983) et *Hauts plateaux* (高地, *Gāodi*, 1984). En 1993, il pensa mettre un terme à sa carrière d'architecte mais fut convaincu du contraire par

¹⁵² Chau Hing-wah, *Wang Shu's Xiangshan Campus and Tong Jun's Writing on the Chinese Garden*. Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, Vol. 31. Edited by Christoph Schnoor. Auckland: Unitec ePress, 2014, 54

¹⁵³ Il travailla notamment sur le projet de *palais de la jeunesse* de Hainan. Voir http://www.ikuku.cn/project/浙江_海宁市青少年宫王澍

¹⁵⁴ Sur la carrière de Liu jusque en 2006 voir Liu Jiakun, *ma pratique architecturale en Chine occidentale*, (我在西部做建筑), Time+ Architecture, no. 4, 2006, p.1-3.

son ami Tang Hua lors d'une exposition à Shanghai. En 1997, il quitta l'institut de Chengdu et travailla un temps au *Beijing Sanlei architectural design Institute* avant de revenir à Chengdu pour y ouvrir sa propre agence en 1999¹⁵⁵.

Zhang Lei, (張雷 1964-), fut étudiant à l'université de Nankin et profita du programme d'échange avec l'ETH Zürich pour étudier en Suisse. Il fondera l'agence *Nanda Jianzhu* avec Ding Wow, Wang Junyang et d'autres étudiants de Nankin avant de la quitter et poursuivre son activité seul au sein de l'Atelier Zhang Lei (AZL) créé en 2002 et rattaché à l'institut de conception de l'université de Nankin.

Ma Qingyun (马清运 1965-), quant à lui, obtint un diplôme de l'université Tsinghua de Pékin avant de compléter sa formation à l'université de Pensylvannie. Il travailla pendant quatre ans auprès de l'agence Kohn Pederson Fox à New York avant d'être invité à la Harvard Graduate School of Design pour coordonner le projet sur la *Pearl River Delta* dirigé par Rem Koolhaas¹⁵⁶. De retour à Pékin en 1999, il fonda son agence dénommée MADA spam.

L'émancipation de ces architectes vis-à-vis de la pratique traditionnelle dans les instituts était motivée par une profonde insatisfaction vis-à-vis du système professionnel institutionnel. Leur

¹⁵⁵ Han Jiawei, *op cit*, 2014, p.102.

¹⁵⁶ Sa collaboration avec Koolhaas sera fructueuse puisque quelques années plus tard, Ma sera un des principal consultant d'OMA lors de la réalisation de la tour de la CCTV à Pékin. Sur Ma Qingyun, voir Xue Charlie Q.L., *op cit*, p.136.

critique de la production architecturale dominante s'exerçait contre l'idéologie nationale véhiculée par l'architecture postmoderne.

Durant les premières années de leur exercice, l'enseignement aux sein des universités leur a permis de subvenir à leur besoins et d'atteindre l'autonomie nécessaire au développement d'une pratique parallèle. Yung ho Chang prit la direction du *graduate center of architecture* à Pékin puis cinq années plus tard du département d'architecture du MIT à Boston. Wang Shu fut engagé au sein de l'académie des arts de Hangzhou¹⁵⁷, alors que Zhang lei et Ding Wowo enseignèrent dans leur université d'origine à Nankin¹⁵⁸.

Les premières commandes de ses architectes furent modestes et exclusivement l'œuvre de mécènes privés.

Yung ho Chang réalisa au cœur de Pékin une librairie mêlant également un atelier de vente et réparation de vélos avec un mobilier amovible inspiré par les éléments du cyclisme pouvant servir d'étagères pour l'exposition des livres (1996). (ill.33) Chang, doté de solides connaissances théoriques acquises lors de son séjour aux Etats-Unis, affirmait dans un article intitulé *une architecture ordinaire* (litt.) (平常建筑, *Píngcháng jiànzhú*) rechercher les principes d'une « *architecture non-discursive basée sur la simple logique constructive et sa poésie intrinsèque* (colonne, mur,

¹⁵⁷ A l'époque, académie des arts du Zhejiang qui ne comportait pas de département d'architecture. Celui-ci ne sera créé, à l'initiative de Wang Shu, qu'en 2003.

¹⁵⁸ Ding Guanghui, *op cit*, 2014, p.29-30.

ouvertures, cours)¹⁵⁹ ». Ainsi, « une fois débarrassée de la signification, l'architecture peut devenir une entité en soi pure et autonome¹⁶⁰ »

Wang Shu et Liu Jiakun réalisèrent pour des amis artistes une série de studio¹⁶¹ (studio He Duo, studio pour le peintre Luo Zhongli, studio Danhong, studio Hedouling (ill.34) et camps de loisir *Rhino garden* (ill.35) à Chengdu entre 1994 et 1997 par Liu¹⁶² ; studio Chenmo à Haining (ill.36) par Wang Shu en 1998.

Leurs recherches visaient également à établir l'architecture comme une discipline autonome. Leur influences étaient mêlées d'éléments issus du modernisme du Corbusier et de la philosophie déconstructiviste pour Wang Shu (qu'il a découvert à travers des traductions chinoises de Derrida), ou encore des œuvres de Luis Barragan, Charles Correa ou encore Hassan Fathy recomposés autour d'éléments puisés dans la culture traditionnelle chinoise, pour Liu.

Aussi durant les premières années de leur exercice, Yung Ho Chang, Wang Shu, Liu Jiakun, Mada, et le groupe Nanda (Zhang Lei et

¹⁵⁹ Yung Ho Chang, *Pour une architecture ordinaire* (平常建筑), The Architect, n°84, Octobre 1998, p.27-37, cite in Zhu Jianfei, *op cit*, p.189.

¹⁶⁰ Yung Ho Chang, *learning from Industrial architecture* (向工业建筑学习), in World architecture, n°7, 2000, p.22-23, cité in *Ibid*, p.189.

¹⁶¹ Zhu Jianfei, *op cit*, 2009, p.120.

¹⁶² Sur la série de studio dessiné par Liu, voir Liu Jiakun, *discours narratif et stratégie Low-tech* (叙事话语与低技策略), The architect, 78, 1997, p.46-53. disponible à la consultation sur le site <https://www.douban.com/note/211836051/>

associés) partageaient isolément une même volonté de libérer l'architecture de sa signification politique liée à l'idéologie socialiste. Ce sera à travers les efforts de Wang Mingxian, artiste, critique influent et directeur du journal *The Architect*, qu'ils réussirent à se regrouper pour donner force et consistance à un mouvement qui prit désormais le nom d'*architecture expérimentale* (实验建筑, *Shíyàn jiànzhú*).

Le terme *experimental* fut associé au mouvement lors de la publication, en 1998, d'un article de Wang Mingxian intitulé « *L'architecture chinoise expérimentale durant les années 90*¹⁶³ ». A aucun moment, l'auteur ne donna de définition précise du terme *experimental*, laissant ainsi place à la diversité des pratiques qui caractérisait chacun des architectes. Cependant, il insistait sur l'esprit d'indépendance qui les animait et sur leur désir de résister à la production et aux discours dominants véhiculés par les institutions.

Ce premier article fut suivi de l'organisation d'expositions toujours situées en dehors des circuits officiels. En 1999, Wang Mingxiang présenta, pour la première fois dans un cadre institutionnel, les travaux des architectes expérimentaux en marge de la *Conférence de l'union internationale des architectes* (UIA) à Pékin. Cette première confrontation avec les institutions fut l'objet d'âpres négociations

¹⁶³ Wang Mingxiang, Shi jian, *L'architecture chinoise expérimentale durant les années 90*, Littérature and Art Studies, no°1, 1998, p.118-137, cité in Ding Guanghui, *op cit*, 2014, p.1.

entre Wang Mingxian et les figures bien établies de la profession pour l'obtention d'un espace d'exposition¹⁶⁴.

Entre temps, les architectes commencèrent à obtenir des commandes à travers leur réseau nouvellement établi (constitué par le milieu universitaire et le mécénat privé). On retiendra pour Wang Shu la réalisation de la *bibliothèque de l'université Wenzheng* à Suzhou (1998) (ill.37) et la première phase du campus de Xiangshan de l'académie des arts de Hangzhou (2001-2004) (où il était professeur) (ill.38) ; pour Liu, *le musée de sculpture Luyeyan* (2001-2002) (ill.39); pour Zhang Lei, une résidence étudiante et l'extension de la bibliothèque de l'université de Nankin (2001) (où il était également professeur) (ill.40). Enfin, Ma Qingyun, obtint diverses commandes privées (maison pour son père à Lantian, 2000) (ill.41) et participa à plusieurs concours, toujours déçus, mais largement publiés et commentés dans la presse spécialisée. (ill.42).

En 2000, les travaux de Yung Ho Chang furent présentés à la biennale de Venise. En 2001, Wang Mingxian réussit à organiser une première exposition de groupe au forum AEDDES de Berlin *Young architecture of China* regroupant les cinq agences réunies sous le nom de groupe *Tu Mu*¹⁶⁵. Cette exposition sera suivie deux ans plus tard, par celle d'*Alors, la Chine ?* au centre Pompidou.

¹⁶⁴ Voir le compte rendu des négociations dans la note 10 in *Ibid*, p.37.

¹⁶⁵ Koegel Eduard, Meyer Ulf, *Tu Mu : young architecture of China : Al Wei Wei, Atelier Feichang Jianzhu, Liu Jiakun, MADA, Wang Shu, Nanda Jianzhu = Tu Mu : junge Architektur aus China*, Aedes East Forum, 2001.

La visibilité internationale grandissante du groupe participa à étendre leur renommée et commença à attirer l'intérêt de nouveaux mécènes. C'est ainsi que le promoteur privé pékinois SOHO¹⁶⁶ initia le projet du *commune by the great wall*¹⁶⁷ (长城脚下的公社, *Chángchéng jiǎoxià de gōngshè*). Il s'agit d'un complexe hôtelier, situé à 1h au Nord de Pékin près du site de Badaling (八达岭), la section la plus visitée de la grande muraille, s'inscrivant dans un grand parc paysager (ill.43). Douze architectes asiatiques, dont Shigeru Ban, Kengo Kuma et Yung Ho Chang furent invités pour réaliser des villas et un clubhouse faisant office de réception et comprenant les autres équipements nécessaires au fonctionnement de l'hôtel¹⁶⁸. Ce projet destiné à l'élite devint un lieu de villégiature apprécié par les banquiers, diplomates et amateurs d'architecture fortunés. La *split house* dessinée par Chang reflétait les dernières réflexions de l'architecte autant en terme de concept que de matérialité (ill.44). Le plan se compose de deux corps de bâtiment en vis à vis donnant l'impression que la maison a été coupée en deux. L'interstice résiduel fait office de cours sur laquelle ouvrent les pièces de vie. L'architecte, en référence aux traditions constructives

¹⁶⁶ Un des plus grands promoteur immobilier de Pékin dirigé par Pan Shiyi et Zhang Xin, ils seront aussi à l'origine de la commande de la résidence *Galaxy Soho* dessinée par Zaha Hadid (2009-2014) à Pékin.

¹⁶⁷ <https://commune.sohochina.com/en/architecture>

¹⁶⁸ Participèrent en plus, pour le Japon: Nobuaki Furuya, pour la Corée du Sud: Seung H-Sang, pour Singapour: Kay Ngee, Taiwan: Chien Hsueh Yi, Thaïlande: Kanika R'kul, Honk Kong: Rocco Yim et Chine: Cui Kai et Antonio Ochoa Piccardo architecte vénézuélien installé en Chine avec son père.

chinoises, utilisa du pisé pour les murs extérieurs et joua sur le contraste avec les façades « coupées » ouvrant sur la cours intérieure. D'un point de vue structurel, la *split house* est un hybride entre des murs en terre crue non-porteurs et une structure en bois lamellé collé. Les façades sur cours sont très largement vitrées et bénéficient d'un traitement d'apparence beaucoup plus léger avec à certains endroits un bardage en latte de bois et de verre.

La réussite du projet *commune by the great wall*, encouragea d'autres promoteurs à initier des projets similaires. C'est le cas d'un autre complexe hôtelier, le projet CIPEA¹⁶⁹ (2003-2012), près de Nankin, où furent invités entre autres A. Isozaki, K. Sejima, S. Holl, O. Decq, Wang Shu, Liu Jiakun, Zhang Lei (désormais à la tête d'AZL au sein de l'institut de conception de l'université de Nankin), Ma Qingyung et Cui Kai¹⁷⁰. (ill.45)

La présence de Cui Kai, ex-employé d'HSA à Shenzhen travaillant désormais pour le *China Design Group*, au CIPEA témoigne de la réaction des instituts de conception face à l'affirmation des agences indépendantes nationales et internationales sur le marché chinois.

¹⁶⁹ China International Practical Exhibition of Architecture.

¹⁷⁰ Le projet comprenait pour invités internationaux : A. Isozaki, K. Sejima, S. Holl, D. Adjaye, O. Decq, G. Bachman, S. Godsell, A. Kalach, E. Sottsass, M. Klotz, L. M. Mansilla, H. Njiric, M. Sanaksenaho. Et chinois : Liu Jiakun, Chang Yung Ho, Zhang Lei, Ai Weiwei, Cui Kai, Ma Qingyun, Zhou Kai, Wang Shu, Tang Hua, Doreen Heng Liu (Hong-Kong), Yao Renxi (Taiwan)

Celui-ci devenant de plus en plus concurrentiel, les instituts de conception ressentirent le besoin de faire évoluer en qualité leur production afin de rester compétitifs. Ils permirent à certains de leurs meilleurs architectes de créer au sein des instituts des ateliers fonctionnant en relative autonomie (c'est le cas de l'atelier de Cui Kai, rattaché au *China design Group* ou encore de l'atelier Li Xiangning dans le *China architecture design Group*). Ces ateliers, qui bénéficient d'un filet de sécurité technique et financier de la part des groupes auxquels ils sont rattachés, sont de véritables vitrines de la recherche et de l'expérimentation. Les méthodologies de travail et les expérimentations techniques et formelles établies au sein de ces ateliers servent par la suite les intérêts de la production de masse qui constitue la majorité des commandes des instituts.

Les positions critiques des premières années et les recherches sur la dimension ontologique de l'architecture permirent de libérer les architectes chinois du discours postmoderniste des grandes narrations institutionnelles. En se détournant du seul aspect formel et en reconsidérant les éléments architecturaux pour ce qu'ils sont, les architectes de la nouvelle génération réussirent à transformer la méthodologie de projet en un *Processus* plutôt qu'en l'affirmation d'un style chargé d'une signification idéologique. Les éléments issus de la tradition autant que les discours théoriques importés ne sont plus utilisés comme des lexiques d'architecture prêt à l'emploi, mais plutôt comme des ressources conceptuelles et abstraites enrichissant le processus de projet.

Ainsi au tournant des années 2000-2005, portées par la pleine confiance du développement économique chinois et des problèmes

urbains qui en résultent, les préoccupations des architectes vont évoluer vers une prise en considération plus grande des besoins de la société. Le terme *experimental* sera progressivement abandonné au profit de celui de *recherche* entendue comme processus de projet¹⁷¹.

Dans son article « *the next decade*¹⁷² » paru en 2004, Yung Ho Chang affirmait la nécessité d'une critique participative¹⁷³, concentrée sur les services rendus à la société et de nouvelles stratégies de développement urbain. Ces réflexions seront illustrées dans un projet déçu : le concours pour le bâtiment de la CCTV en 2002¹⁷⁴ mais seront développée tard dans l'extension de l'université de

¹⁷¹ Dans l'article d'*Architectural Design* en novembre 2018, déjà évoqué dans la note n°116, les auteurs remarquent que la récurrence du terme de *recherche* dans les titres d'articles du *jianzhu xuebao* passa de 5% en 2000 à plus de 25% en 2017. Voir Lu Andong, Dou PingPing, *responsive experimentalism : form creative resurgence to design research 1978-2018*, *Architectural Design*, Novembre/Décembre 2018, n°256, p.8.

¹⁷² Chang Yung Ho, Zhou Rong, *dialogue: the next decade* (对话 : 下一个十年张永和周榕理), *The Architect*, 108, avril 2014, p.56-58.

¹⁷³ Sur la critique participative de Chang voir notre introduction du deuxième chapitre.

¹⁷⁴ Projet en collaboration avec Toyo Ito perdu face à OMA. Le projet de Chang et Ito prenait à contrepied la plupart des propositions du concours au lieu de prévoir un bâtiment icône de grande hauteur, les deux architectes avaient imaginé un complexe de faible hauteur avec de nombreux espaces publics ponctués de cours et de jardins. Sur ce projet voir Chau Hing-Wah, *Social Critiques and Responses of Selected Contemporary Chinese Architects, 1990s-2000s*, in *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 30*, Open, ed. A.Brown et A. Leach, vol. 1, p.292-293.

Jishou (ill.46) et plus récemment dans le musée-pont de cette même ville du Hunan. (ill.47)

Wang Shu entama quant à lui une série d'études sur le patrimoine bâti du village de Cicheng (慈城) dans la province du Zhejiang¹⁷⁵. Il perfectionna la méthode de réutilisation des matériaux de construction du Wa Pan (瓦片) utilisée par les habitants du village et l'utilisera dans ses réalisations futures comme les cinq pavillons de Ningbo (2005) (五散房, *Wǔ sàn fáng*) (ill.48/49) puis à plus grande échelle au musée d'histoire de la même ville (2008) (ill.50). Il mena également des projets de revitalisation urbaine comme la rue Zhongshan à Hangzhou (2009). (ill.51)

Liu dans la lignée de sa stratégie low-tech d'adaptation au contexte, développera les *rebirth bricks* à la suite du tremblement de terre du Sichuan en 2008. Ces briques formées d'un mélange d'agrégats de décombres et de pailles sont aujourd'hui développées industriellement comme matériaux de construction dans de nombreux bâtiments de la région. (ill.52) D'autre part, il entama une réflexion sur les typologies architecturales, et la mémoire collective qui aboutira au *West village* de Chengdu (2015). (ill.53)

Enfin Zhang Lei, Ding Wowo et Wang Junyang, membres du groupe Nanda jianzhu de Nankin continuèrent d'explorer les relations qui

¹⁷⁵ Chau Hing-wah, *The Aesthetics of Reuse: The Materiality and Vernacular Traditions of Wang Shu's Architecture*, Unmaking Waste 2015 conference proceedings. Adelaide, SA: Zero Waste SA, Research Centre for Sustainable Design and Behaviour, 2015. p.359.

unissent forme et construction. Ils auront une forte influence sur la pédagogie de l'école de Nankin en tant qu'introducteurs des théories de Kenneth Frampton sur le *tectonic design*¹⁷⁶. Ces recherches conduiront à la réalisation de la *slit house* (2008) (ill.54); *maison n°4* du projet CIPEA (2008) déjà évoqué auparavant (ill.45); ou encore de la *chapelle* du jardin Wanjing à Nankin (2014). (ill.55)

Nos protagonistes choisis, qui ne représentent qu'une partie de la diversité des approches contemporaines, ouvriront la voie à une seconde génération d'architectes.

Cette génération, née dans les années 1970, débute dans les années 1980 dont les agences arrivent à maturité au tournant des années 2010, tente d'établir un nouveau compromis, entre l'héritage radical de ses aînés et les réalités actuelles du marché. Elle arrive à l'heure où la Chine s'engage sur la voie d'une nouvelle politique territoriale. Alors qu'en 2014, le président Xi appelait à stopper le développement des architectures « bizarres et grotesques¹⁷⁷», il exprima également le souhait de passer d'une dynamique de développement à une politique de régénération urbaine et rurale¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Au tournant des années 2000, ils furent les premiers à publier en Chine une revue de *Studies in Tectonic Culture* (publiée à New York en 1995) et organisèrent en 2004 plusieurs séminaires avec Frampton intitulés « Structure, Fabric and Topography » voir Voir Dou Andong Lu, Dou Pingping, op cit, 2014, p.12.

¹⁷⁷ *La Chine veut limiter les délires architecturaux*, article paru dans le Figaro le 16 octobre 2014.

¹⁷⁸ Lu Andong, Dou Pingping, op cit, *Architectural Design*, Novembre - décembre 2018, n°256, p.13.

Souvent dotés d'une double culture (né en Chine, ayant étudié à l'étranger), les architectes de la deuxième génération façonnent aujourd'hui les traits d'une nouvelle identité chinoise dont les thèmes de recherches s'articulent et se croisent autour de la relation forme/construction (Atelier Deshaus ; musée Long de Shanghai, 2012, **ill.56**), des matériaux et techniques de construction (Zhang Ke, terminal de ferry sur la rivière Niyang au Tibet 2007-2010, **ill.58**), des typologies en relation aux usages et à la nature (o-office, résidence étudiante Tianhe à Canton, 2017, **ill.57**) de la revitalisation des villages ruraux ou complexes industriels (travaux de Xu TianTian dans la province du SongYang, **ill.61**, Vector architects, hôtel Alila 2014-2017, **ill.60**), ou encore autour d'une approche plus abstraite relative à l'adaptation des principes de l'espace traditionnel chinois (Zhao Yang, hôtel Sunyata à Dali, 2017, **ill.59**).

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.33 Yung Ho Chang, *atelier de réparation de vélo et librairie*, Pékin, 1996.

ill.34 Liu Jiakun, *Studio Hedouling*, Chengdu, 1996.



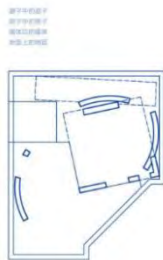
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.35 Liu Jiakun, *Rhino leisure camp*, environs de Chengdu, 1996.
Dans ce premier travail en indépendant, on reconnaît toute l'influence de Barragan que Liu comptait parmi ses références à cette époque.

ill.36 Wang Shu, *studio pour Chenmo*, Haining, 1997.



UNIVERSITÉ D'ARTS ET DE
DESIGN DE LYON
ÉCOLE NATIONALE DE
DESIGN DE LYON
AU DRON



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.37 Wang Shu, *bibliothèque de Wenzheng*, Suzhou, 1998.

ill.38 Wang Shu, *école d'art de Xiangshan Phase I*, Hangzhou, 2001-2004.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.39 Liu Jiakun, *musée Luyeyan*, Yunqiao, 2001-2002.

ill.40 Zhang Lei, *résidence universitaire*, Nankin, 2001.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.41 Ma Qingyun, *maison pour son père*, Lantian, 2000.

ill.42 Ma Qingyun, *projet marché de gros*, Nankin, 2001.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.43 Projet hôtelier du groupe SOHO, *Commune by the great wall*, 2002.

ill.44 Yung Ho Chang, *split house*, 2002.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.45 Zhang Lei, *house n°4*, projet CIPEA (China International Practical Exhibition of Architecture), Nankin, 2012.

ill.46 Yung Ho Chang, *extension de l'université de Jishou*, 2003-2006.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.47 Yung Ho Chang, *musée-pont*, Jishou, 2019.

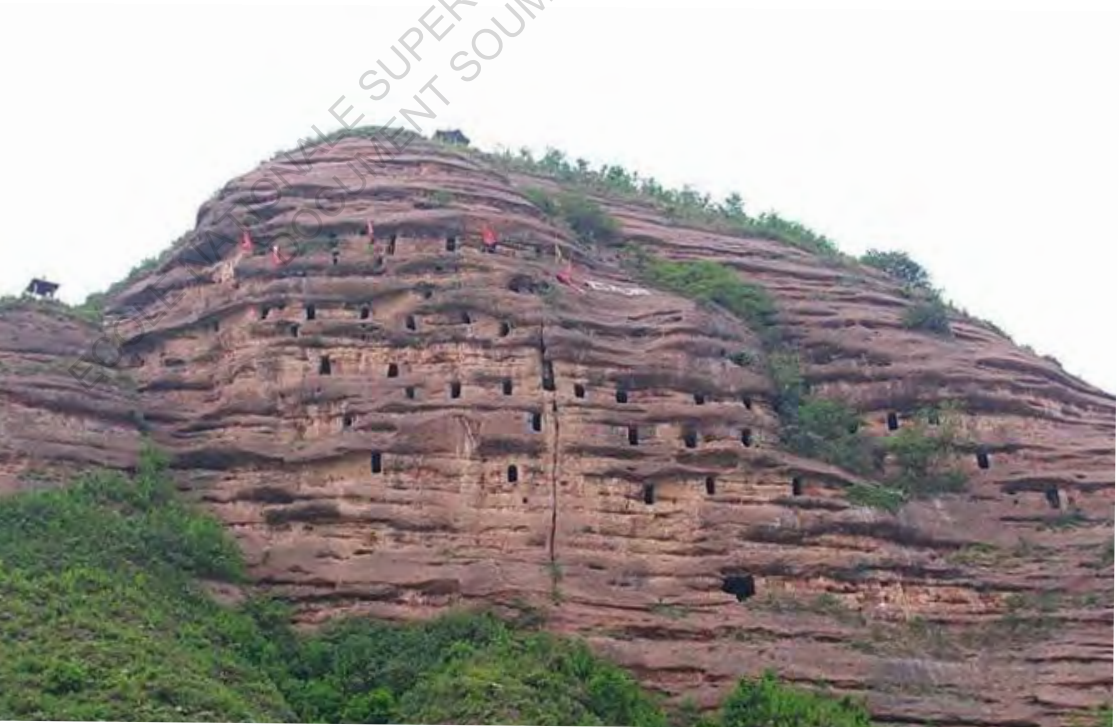
ill.48/49 Amateur architecture studio, *pavillons du parc Yinzhou*, Ningbo, 2004-2008.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.50 Amateur architecture studio, *musée d'histoire*, Ningbo, 2008.

ill.51 Sites funéraires troglodytes (崖墓, yá mù) proches de Yibin (宜宾) dans la province du Sichuan.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.52-53 Amateur architecture studio, *rénovation de la rue impériale*
Zhongshan, Hangzhou, 2009.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.54 Zhang Lei, *slit house*, Nanjing, 2008.

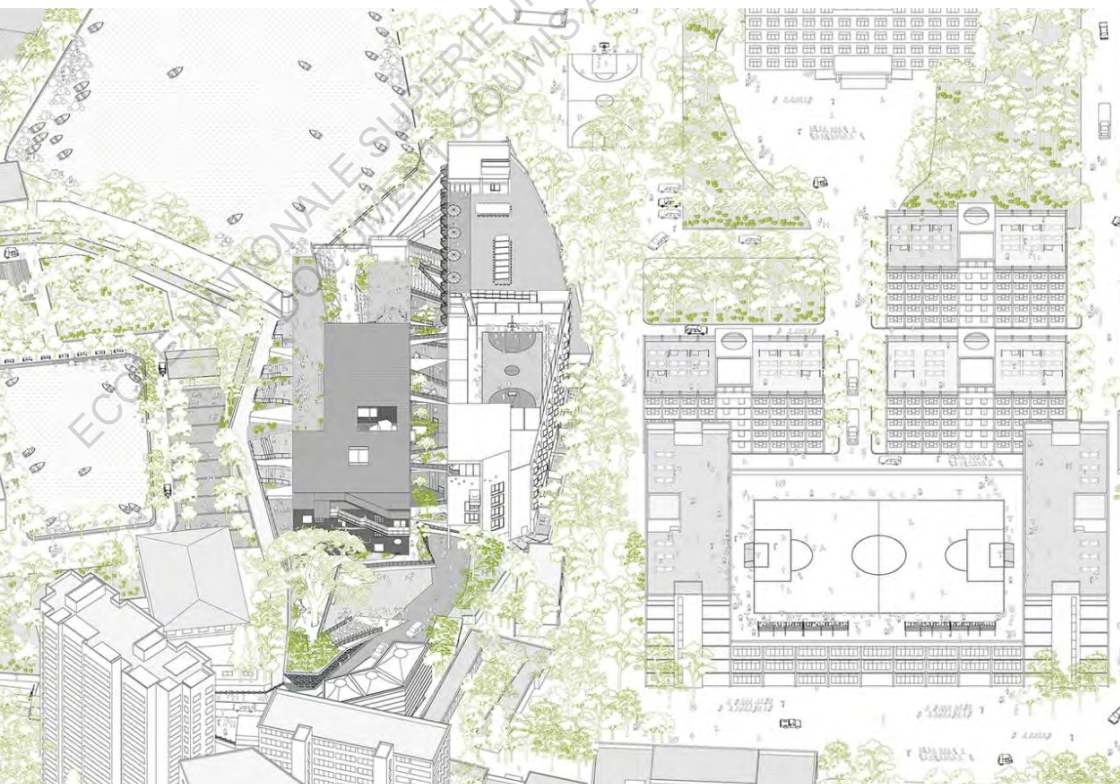
ill.55 Zhang Lei, *chapelle du jardin Wanjing*, Nankin, 2014.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.56 Atelier Deshaus, musée Long, Shanghai, 2014.

ill.57 O-Office, résidence étudiante Tianhe, Canton, 2017.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.58 ZAO/Standardarchitecture, *terminal de bateau de Niangou*, Linzhi (Tibet), 2007-2013.

ill.59 Zhao Yang, *hôtel Sunyata*, Dali, 2017.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

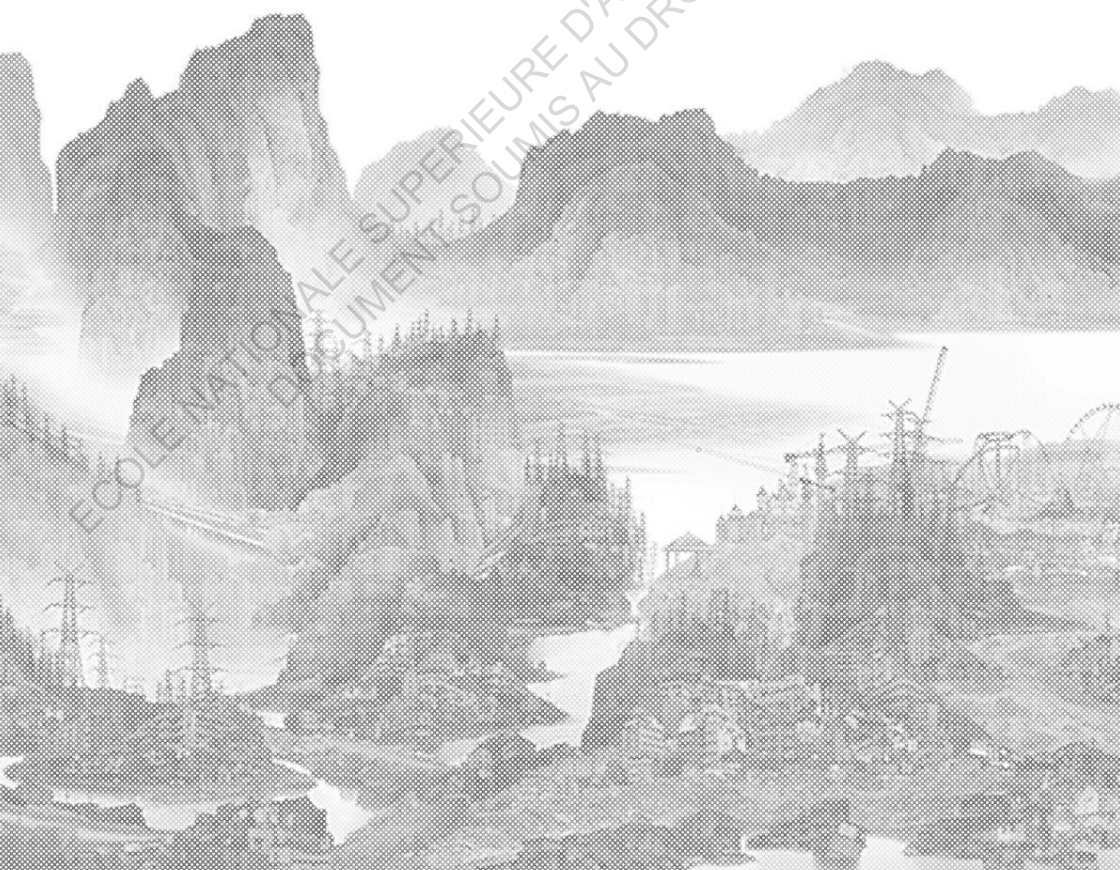
ill.60 Vector architects, *hotel Alila (ancienne sucrière reconvertie)*,
Yuangshuo, 2017.

ill.61 Dna Architecture, *pont sur la rivière Songyin*, Shimen (Songyang),
2017.



Chapitre 2

La mémoire et l'expérimentation comme attitude critique



Avant d'entamer cette partie, il me semblait important de tenter d'expliquer comment les thèmes que nous avons vu émerger au cours de la partie précédente pouvaient être appréhendés comme relevant d'une « attitude critique » mais aussi de questionner la signification de ce terme dans le contexte chinois.

Dans un article paru en 2015, Hing-Wah Chau revenait sur le qualificatif d'*avant-gardiste* souvent attribué aux architectes de la nouvelle génération. En analysant l'acception occidentale du terme d'*avant-garde*, « une minorité combattant et reniant la culture majoritaire¹⁹³ » à travers *l'expérimentation, un discours universaliste, une volonté de rupture avec la tradition, un engagement social marqué et la conscience de soi*, il remarquait certaines similitudes avec l'attitude des architectes chinois (expérimentation, l'engagement social et la conscience de soi) mais aussi des différences sur les autres points. Il conclut en remarquant que la pertinence du cadre établi pour la théorisation de l'avant-garde en occident n'était pas forcément transposable dans le contexte chinois, qui avait sa propre logique, et proposait par conséquent la création d'un autre cadre plus adapté pour décrire la posture de certains architectes comme Wang Shu, Yung Ho Chang ou encore Liu Jiakun¹⁹⁴.

¹⁹³ Poggioli Renato, *The theory of the Avant-Garde*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1968.

¹⁹⁴ Chau Hing-wah, *Xianfeng (先鋒)? Houfeng (後鋒)? Youfeng (有鋒)?: An analysis of selected contemporary Chinese architects Yung Ho Chang, Liu Jiakun, Wang Shu (1990s-2000s)*, *Frontiers of Architectural Research*, n°4, 2015, p.146-158.

L'intention de Chau rejoint ici celle de Jianfei Zhu dans leurs effort partagé pour lutter contre ce qu'ils appellent *l'asymétrie des relations Orient/Occident* et l'application d'un système de pensée importé d'une culture à une autre. Toutefois, nous avons remarqué que malgré ces préoccupations théoriques, Wang Shu était souvent qualifié dans son pays d'architecte d'avant-garde (前衛, *xianfeng*), et que ce dernier n'hésitait pas à corriger ces interlocuteurs en se définissant plutôt comme un architecte d'arrière-garde (後衛, *houfeng*)¹⁹⁵.

La rhétorique de l'arrière-garde renvoie à une connotation bien précise en architecture: celle du régionalisme critique tel qu'il a été théorisé par Alexander Tzonis, Liane Lefaivre puis Kenneth Frampton au cours des années 80. Dans son article *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*¹⁹⁶, Frampton écrivait: « *L'architecture ne pourra être considérée comme une pratique critique que si elle assume une position d'arrière-garde*¹⁹⁷, c'est-à-dire une position qui se distancie à la fois du mythe du progrès des Lumières, que de l'impulsion réactionnaire et irréaliste du retour aux formes architecturales de l'époque préindustrielle. Une arrière-garde critique doit s'affranchir à la fois de la rationalité des dernières technologies (optimization of advanced technology) que de la tendance toujours vivante à verser

¹⁹⁵ Chau Hing-Wah, *op cit*, 2015, p.1-2.

¹⁹⁶ traduit en chinois sous le terme de 走向批判的地域主义: 抵抗建筑学的六要点, *Zǒuxiàng pīpàn dì diyù zhǔyì: Dìkàng jiànzhú xué de liù yàodiǎn*,

¹⁹⁷ En français dans le texte d'origine.

*dans la nostalgie de l'historicisme ou de l'ornemental superficiel (glibly decorative). Je suis d'avis que seule une arrière-garde a la capacité de cultiver la résistante, de pouvoir révéler l'identité d'une culture tout en ayant un recours discret aux techniques universelles.*¹⁹⁸»

Nous avons déjà vu l'influence de l'ouvrage de Frampton *Studies in tectonic design* (建构文化研究) sur l'école de Nankin. De plus, Frampton est un ami personnel de Wang Shu et a été commissaire de sa dernière exposition au Louisiana Museum of Art¹⁹⁹. Ces indices prouvent la possible diffusion de la théorie du régionalisme critique en Chine, mais ne sont toutefois pas suffisants pour mesurer avec précision la manière dont elle a été reçue. Cependant, il me semble que cette théorie aurait plus été accueillie comme une clef de lecture destinée aux observateurs occidentaux pour mieux appréhender le travail de Wang Shu et autres, qu'un véritable point de ralliement des architectes de la nouvelle génération. Aussi, tout comme les limites de la pertinence du cadre de l'avant-garde relevées par Chau, il serait nécessaire de reconsidérer celles du régionalisme critique dans les discours des critiques occidentaux sur l'architecture de la nouvelle génération.

Si la culture de Wang Shu peut être considérée comme une synthèse d'influences diverses au même titre que celle de Zhang Ke qui a

¹⁹⁸ Frampton Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, 1983, p.3.

¹⁹⁹ Frampton Kenneth (dir.), *Wang Shu Amateur Architecture Studio*, Lars Mueller, 2017, 240p.

étudié au États-Unis et parle d'architecture de la *Résistance*²⁰⁰, pour Thorsten Botz-Bernstein²⁰¹, la théorie du régionalisme critique telle qu'elle a été définie en occident ne peut pas être entièrement appliquée au contexte chinois. Car selon lui, la Chine ne posséderait pas de tradition critique au sens occidental du terme, il cite en exemple Wang Shu qui affirme « *Jusque dans les années 80, il n'y avait pas de critique architecturale ni de théorie en Chine*²⁰²».

²⁰⁰ Voir www.standardarchitecture.cn/v2news/8714

²⁰¹ Botz-Bornstein Thorsten, *Wang Shu and the Possibilities of Architectural Regionalism in China*, Nordic Journal of architectural Research, Volume 21, No 1, 2009, 14p.

²⁰² [Trad. Pers.], in Ibid, p.14. A propos du régionalisme critique en Chine, je rajouterai la pensée de Michael Hays en introduction d'une conférence de Zhang Ke à la Harvard Graduate school of Design. Pour Hays, la théorie de Frampton serait incomplète pour décrire la réalité chinoise dans le sens qu'elle ne prendrait pas en compte certains facteurs spécifiques de la réalité et de l'histoire du développement de la profession en Chine. Il dit: « *ZAO has emerge as one of the most important protagonist offices in China among the new generation of chinese architects. Representing –and i dont quiet know how to characterize this – they seem exceedingly contemporary. There is a kind of aura of contemporaneity but at the same tme highly sensitive to locale, to material and also to tradition. And it's strinkgly so, but i say that because i don't think we're even close to theorizing what's happening with this generation in China. When Kenneth Frampton comes here with our exhibition of chinese architecture, i mean of course there's a critical regionalism model, but that won't be enough because it's not historical. It doesn't accommodate this history, of these markers and this interaction of East and Wast. So i think we still have a long way to go.* » voir Zhang Ke (ZAO/standardarchitecture), *Rethinking Basics: From Tibet to Beijing and Beyond*, Aga Khan program, Harvard GSD, novembre 2016.

Si la notion de critique suppose une prétendue « indépendance » revendiquée par les intellectuels occidentaux. Qu'en est-il en Chine ? Pour Liu Jiakun cette « critique » s'exercerait d'une façon différente : « *La principale caractéristique des intellectuels est leur indépendance d'esprit et leur indépendance de pensée. Cependant, la pensée indépendante et les positions indépendantes n'ont jamais vraiment existé dans l'histoire chinoise. Cela signifie-t-il qu'il n'y avait pas d'intellectuel en Chine ? Nous les appelons probablement plutôt des lettrés. (文人, wenren)* ²⁰³ » Posture que Wang Shu et Liu revendiquent tous deux dans leur pratique architecturale²⁰⁴.

Le terme d'indépendance suggère une délimitation claire et précise entre les êtres. Jianfei Zhu remarque que dans la pensée occidentale, la critique s'est construite sur le mode de la confrontation des concepts, étape préalable à leur catégorisation permettant leur compréhension (il fait remonter cette tradition à la philosophie grecque et cite en exemple, l'opposition entre l'Etat providence et le capitalisme, qui est le fondement de la philosophie politique moderne de nombreux pays occidentaux). Pour lui, l'Orient offre une autre voie issue de la tradition confucéenne dans laquelle le dualisme est conçu dans l'interrelation des éléments et dans leur capacité de transformation réciproque²⁰⁵. En ce qui concerne

²⁰³ Han Jiawen, *op cit*, p.304.

²⁰⁴ C'est en ce sens que l'on peut entendre le terme d'architecture *amateur* cher à Wang Shu.

²⁰⁵ Voir également le chapitre sur les définitions chinoise/française de la contradiction et leur implication dans le domaine de l'architecture dans

l'architecture, il voit la possibilité de cette autre voie dans certains des écrits des architectes expérimentaux : « Une critique entièrement conflictuelle et négative de la tradition occidentale ne pourrait pas s'appliquer aux vues de la tradition. Dans les écrits de Chang et Ma Qingyun, on peut identifier une prise de distance vis à vis de la conception occidentale qui oppose théorie critique à pratique commerciale. Tous deux ont dit à différentes reprises qu'il y avait une séparation entre "théorie" et "pratique" aux Etats-Unis, une situation que les architectes chinois ne peuvent et ne doivent pas suivre. Ce que les architectes doivent faire, selon eux, c'est trouver une pratique critique ancrée dans la réalité. Liu Jiakun a également théorisé l'idée d'impliquer le client le plus en amont possible dans la planification, afin de protéger les considérations spécifiques d'ordre architectural. Le travail de Wang Shu et Cui Kai montre aussi un dialogue actif avec le client [...]. Enfin, Chang, en 2004, décrivait la possibilité d'une « troisième voie » qui serait une attitude qui ne séparait pas la recherche et la pratique, la critique et la participation, une voie qui intègre les deux dans ce qu'il appelle la "participation critique".²⁰⁶»

Cela étant dit, pour raisons pratiques et face à mes propres limites, j'ai dû me résigner à employer le terme « d'esprit critique » malgré tous les malentendus et imprécisions qu'il est susceptible de véhiculer.

Zhang Meng, *la contradiction au sein de l'architecture, l'un et l'autre interreliés*, mémoire de master, Ensa Nantes, janv. 2019, p.13-32.

²⁰⁶ Zhu Jianfei, *op cit*, p.197.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Chine rurale et Chine urbaine: la pensée architecturale renouvelée au contact des territoires délaissés

Pendant longtemps la position des architectes de la nouvelle génération est restée marginale dans le paysage architectural chinois. Dans les années 90, certains d'entre eux comme Wang Shu ou Liu Jiakun ont cherché à s'éloigner du système professionnel institutionnel pour rechercher d'autres moyens d'expression. Soit par la littérature pour Liu, soit par les voyages d'études à travers la Chine pour Wang. Leurs expériences respectives leur ont fourni une matière qui par la suite a alimenté leur pratique architecturale.

La deuxième génération n'a pas subi cette contrainte cependant elle a dû s'adapter aux conditions du marché de la construction notamment pour les agences pékinoises comme celles de Zhang Ke ou de Xu Tiantian. Durant les années 2000, l'échéance des jeux olympiques et le boom de la construction ont grandement profité aux instituts de conception et aux agences étrangères qui détenaient le monopole de la plupart des projets. Pour trouver du travail, certains architectes ont dû se tourner vers d'autres types de commandes à l'écart des grands centres urbains.

Dans cette partie nous allons étudier comment les expériences au contact des territoires ruraux ont pu alimenter et transformer la

pratiques des architectes de la nouvelle génération. Pour ce faire, nous nous attarderons sur deux aspects particuliers : celui des matériaux et des savoir-faire puis dans un second temps sur la prise en compte des conditions de chantier et l'influence que celle-ci peut avoir sur la conception architecturale.

Zhang Liang dans son ouvrage *La naissance du concept de patrimoine en Chine*, notait que dans la culture traditionnelle, les chinois n'ont jamais associé l'architecture à l'idée de durée²⁰⁷. Il cite pour illustrer son propos Liang Sicheng qui au moyen d'un parallèle avec l'architecture égyptienne exprimait les différences de conception entre Orient et Occident :

« Il n'y a généralement pas en Chine, alors que les travaux réalisés par les Egyptiens aspirent à l'immortalité, une compétition de longévité avec la nature. Les chinois se contentent d'une loi consistant à remplacer le vieux par le nouveau, et considèrent la vie et la mort comme un cycle naturel. »²⁰⁸

D'autre part, Pierre Ryckmans remarquait que la Chine avait connu au cours de son histoire plusieurs épisodes de destruction de sa mémoire matérielle. Si pour les chinois la présence matérielle ne revêt pas la même importance que chez nous, il remarque que *« La civilisation chinoise [...] n'a jamais considéré que son histoire était violée ou spoliée quand ses monuments venaient à s'effondrer ou à*

²⁰⁷ Zhang Liang, *op cit*, p.89.

²⁰⁸ Liang Sicheng, *Histoire de l'architecture chinoise*, [中国建筑史, Zhōngguó jiànzhú shǐ], in *Ibid*, p.90.

brûler : il suffisait qu'ils puissent être remplacés ou réparés de façon à exercer de nouveau leur fonction. » Pour Victor Segalen, cette attitude particulière des chinois face à leur patrimoine est une façon détournée de vaincre le temps. Dès lors « *le passé qui continue à animer la vie chinoise de tant de façons saisissantes, inattendues et subtiles semble habiter les gens plutôt que les pierres* »

Cette conception témoigne de l'importance de la transmission dans la perpétuation des savoir-faire. Durant la période de modernisation, les matériaux nouveaux que sont le béton et l'acier ont prévalu dans l'industrie de la construction. Aujourd'hui, ils sont rentrés dans l'imaginaire commun comme étant plus sûrs et plus modernes au détriment des matériaux périssables (terre, bois/bambou, tuiles) auparavant utilisés. Si bien que ces techniques se sont peu à peu perdues avec le temps.

Le recours aux traditions anciennes s'inscrit dans une démarche volontaire de renouer avec une continuité culturelle interrompue par le processus de modernisation. Wang Shu, Liu Jiakun et Yung Ho Chang comptèrent parmi les premiers architectes contemporains à avoir questionné l'usage des matériaux traditionnels dans leur architecture. Nous verrons par la suite que leur démarche peut être apparentée à celle que Pei avait entamée lors de la réalisation du *fragrant hill hotel*. Pour autant si leur but peut être assimilé à celui de Pei, leurs moyens d'y parvenir diffèrent en ce qu'ils reflètent une connaissance plus approfondie des ressources locales.

L'exemple du perfectionnement de la technique du *wapan* (瓦片) à grande échelle par Wang Shu illustre cette différence. L'usage du

wapan par Wang Shu a déjà été étudié en détail par Meng Zhang dans son mémoire de master²⁰⁹. Nous n'en donnerons que les caractéristiques utiles à notre discours.

Le *wapan* est un mur de maçonnerie composé de briques et de tuiles de remplois. Il est très diffusé dans le Zhejiang, province régulièrement soumise à des épisodes de typhons violents durant l'été. Lorsque les murs et les toitures des maisons étaient endommagés par les vents et la pluie, les habitants pouvaient les reconstruire facilement en récupérant les débris éparpillés par les tempêtes. La construction en *wapan* fonctionne de fait en circuit fermé.

Wang Shu a étudié cette technique lors de son voyage à Cicheng (慈城) (ill.62) à travers des relevés et des photographies et commença à l'utiliser dès le début des années 2000 dans les toitures et brises soleil du campus de Xiangshan (2001) (ill.38, puis dans certains des cinq pavillons du parc Yinzhou à Hangzhou (2005) (ill.48/49), mais ce n'est qu'à partir du musée de Ningbo qu'il sera utilisé à grande échelle (2008) (ill.50). Le parti de l'architecte était de recréer le sentiment d'une montagne. Ses sources d'inspiration puisaient directement dans les sites funéraires troglodytes de Yibin (ill.51) et il utilisa le *wapan* sur des pans de murs d'une hauteur de 24 m. Pour pouvoir réaliser cette prouesse, il dut trouver un moyen d'améliorer la faible résistance à la compression des tuiles. En effet, celles-ci ne sont jamais utilisées sur une hauteur dépassant 3m. C'est en

²⁰⁹ Zhang Meng, *op cit*, 2019, p.55-85.

combinant les avantages du béton avec ceux des tuiles de remploi que Wang Shu réussit à trouver la solution. Le *wapan* est alors utilisé en parement. L'architecte a ménagé de petites corniches en saillie sur la paroi structurelle en béton recoupant régulièrement la hauteur du mur de sorte à servir d'assise pour les pans de *wapan*²¹⁰. (ill.63) Wang Shu dû accompagner les ouvriers sur le chantier, à l'aide de photographies et de dessins pour faire revivre cette pratique quasiment perdue.

L'utilisation du *Wapan* s'inscrit donc dans une démarche globale, celle de la réutilisation de matériaux destinés à être détruits, de la redécouverte de savoir-faire perdus mais elle a aussi démontré sa pertinence économique. Hing-Wah Chau nous apprend, que pour le campus de Xiangshan, le coût du *wapan* était de l'ordre d'un dixième des matériaux de construction standards (environ 300\$/m² à l'époque) bien que maintenant elle ait beaucoup augmenté. De plus, elle est un réel avantage pour l'économie locale. En comparaison avec les briques parfaitement recoupées utilisées par Pei au *fragrant hill*, les matériaux sont issus des chantiers de destructions alentours, tandis que Pei a dû faire acheminer plus de 230 tonnes de pierre depuis une carrière du Yunnan située à plus de 3000km du *fragrant hill*²¹¹. Enfin, la technique du *wapan* trouve une pertinence écologique, puisqu'en 2000, la production de briques a été interdite par le gouvernement chinois dans la construction de tous les nouveaux bâtiments situés dans les métropoles importantes. Cette

²¹⁰ Golden Elisabeth, *traditional materials optimized for the XXIst century*, ASCA International conference, University of Washington, 2012, p.69

²¹¹ Chau Hing-wah, *op cit*, 2015, p.362.

réforme a été suivie par l'interdiction totale de la production de brique pour la construction neuve en 2003²¹². L'interdiction faisait suite à des préoccupations sanitaires visant à réduire la pollution générée par les grandes quantités de charbon nécessaires à l'alimentation des fours des briqueteries.

Les *rebirth bricks* de Liu Jiakun participent du même principe de réutilisation des ressources locales dans le but de dynamiser l'économie et encourager la renaissance des savoir-faire locaux. (ill.64) A la suite du tremblement de terre du Sichuan en 2008 (dont le bilan est estimé à 70 000 victimes et plus de 350 000 blessés et plus de 5 millions de personnes relogées), l'architecte a mis au point un procédé de revalorisation des décombres. Ceux-ci sont broyés pour servir d'agrégat puis coulés dans du ciment auquel on ajoute des fibres de pailles pour en améliorer la résistance. Les briques creuses de béton fibré sont ensuite séchées à l'air libre puis utilisées dans les constructions locales. Lorsque les maçons montent un mur, ils utilisent des tiges de bambou au lieu des traditionnelles tiges à béton en acier. Liu Jiakun assure que ces *rebirth brick* peuvent être jusqu'à deux fois moins chères que les briques traditionnelles (de l'ordre de 80yuan/ m³ contre 180yuan/m³) et sont facilement reproductibles même dans les endroits les plus reculés de la province. Les

²¹² Robbins Alicia, Boardman Paul, Perez-Garcia John, Braden Rose, *China Sourcebook: An Introduction to the Chinese Residential Construction and Building Materials Market*, Center for International Trade in Forest Products University of Washington, College of Forest Resources, 2004, p.2.

performances mécaniques des *rebirth brick* se sont avérées similaires à celles des briques traditionnelles²¹³.

Les briques de Liu Jiakun font partie d'une stratégie plus large d'adaptation des constructions aux séismes. Les experts ont conclu que les maisons du Sichuan présentaient de nombreuses malfaçons dans leur exécution et ne respectaient pas les normes antisismiques établies par la réglementation nationale. Le type de construction le plus répandu dans le Sichuan était des maisons avec murs maçonnés porteurs et planchers en dalles préfabriquées de béton. La rigidité de ces éléments n'a pas permis d'absorber les vibrations dues des secousses et se sont révélés particulièrement meurtriers lors du séisme. Liu Jiakun a suggéré d'améliorer les constructions futures en réduisant les éléments porteurs à une simple ossature poteau-poutre en béton armé. Les déformations supportées par ce type de structure sont beaucoup plus adaptées aux régions à fort risque sismique. Les parois étant non porteuses, il est possible de les réaliser avec les *rebirth brick* briques. Cette solution est également plus viable économiquement puisqu'elle réduit le temps d'étude en BET structure.

Si les techniques de maçonnerie font parties des réflexions caractéristiques des architectes de la nouvelle génération, il en est de même pour les techniques de charpente. Les maîtres charpentiers chinois étaient célèbres pour leurs savoir-faire techniques qui ont, à cause du processus de modernisation, été oubliés. Tout comme pour

²¹³ Li Ying, *Renovation of vernacular architecture in rural China*, thèse de doctorat, Université polytechnique de Catalogne, 2017,p.57-66?

le *wapan*, Wang Shu est considéré comme un précurseur dans la redécouverte et l'adaptation contemporaine de procédés anciens de charpente. Nous allons maintenant développer ce sujet à travers l'exemple du *musée de la dynastie des Song du Sud* à Hangzhou, réalisé en 2009.

Le projet s'inscrit dans la réhabilitation de ce qui était durant le règne de la dynastie Song l'artère impériale de Hangzhou. (ill. 52/53) La rue faisait partie d'un plan de requalification qui prévoyait de raser les habitations pour les reconstruire selon un nouvel alignement. L'architecte prit le contre-pied de la municipalité et proposa de réduire sa largeur à 12m et d'y insérer une trame paysagère (végétation et eau) ainsi qu'une série de petits bâtiments dont un musée archéologique où sont présentés les vestiges de l'ancienne rue²¹⁴. (ill.65/66,69)

Pour la conception du musée, Wang Shu s'inspira directement de la tradition constructive des charpentiers de la dynastie Song qu'il avait pu découvrir lors de ses voyages dans la province du Zhejiang. En effet, la charpente du musée reprend les principes constructifs des ponts dits arcs-en-ciel (虹桥).

Nous pouvons avoir un aperçu de cette typologie de pont grâce au célèbre cycle de peintures de Zhang Zeduan intitulé *Jour de Qingming au bord de la rivière* (清明上河图, *Qīngmíng Shànghé*

²¹⁴ Pour une présentation plus complète du projet de revitalisation de la rue impériale voir le dossier paru en décembre 2009 dans le n°375 de la revue l'Architecture d'aujourd'hui.

Tú). (ill.67) L'origine de leur dénomination remonte au XIe siècle. Le livre des *Rêves de Splendeur de la Capitale*²¹⁵ de l'Est (litt.) (東京夢華錄, *Dōngjīng Mèng Huà lù*) nous indique que sous la dynastie des Song, il y avait près de treize ponts sur la rivière *Bian He* dont trois étaient en bois et la franchissaient d'une seule portée, à l'image des arcs-en-ciel. Les techniques de construction de ces ponts étaient l'apanage des maîtres charpentiers de Kaifeng, alors capitale de la dynastie. Lorsque les Jin envahirent Kaifeng au cours du XIIe siècle, les empereurs Song transfèrent leur capitale à Hangzhou, dans l'actuel Zhejiang et la technique de construction des ponts arc-en-ciel tomba progressivement dans l'oubli²¹⁶. Sa redécouverte s'est faite récemment grâce aux travaux du grand ingénieur Mao Yisheng qui dans les années 80 publia une anthologie des ponts anciens (中国古代木拱) basé sur un inventaire réalisé dans les provinces du Zhejiang et de Fujian²¹⁷.

La structure des ponts arc-en-ciel se compose de deux types de cadres de charpente bois : un cadre de trois segments de poutre et un autre de quatre. Les segments du premier cadre sont de longueur égale avec une poutre centrale et deux poutres en appui sur les rives. Le deuxième type est composé de deux poutres centrales de longueur plus importante et de deux poutres plus courtes appuyées en rive. Les poutres formant les cadres ne nécessitent pas d'assemblage

²¹⁵ Dongjing, 東京, aujourd'hui Kaifeng.

²¹⁶ Liu Jie, Shen Weiping, *Chinese rainbow bridges*, [s.d], p.2.

²¹⁷ Mao, Yisheng, *Technology History of Chinese Ancient Bridges*, Beijing Press, Beijing, 1986

spécifique, leur extrémités sont coupées en biseau selon un angle calculé en fonction de la portée, puis appuyées les unes sur les autres. Les cadres sont ensuite placés alternativement l'un à côté de l'autre (type1-type2-type1...). Cette alternance libère des espaces situés aux articulations et aux milieux des poutres du cadre de type 1, dans lesquels sont insérées des poutres transversales de sorte à former une structure réciproque (les cadres reposent sur les traverses et les traverses sont maintenues par les cadres par un principe similaire au tressage). Enfin, les cadres sont fixés aux traverses par des cordes de bambou. L'ensemble fonctionne entièrement en compression comme une arche classique. (ill.68)

Le type que nous venons de décrire est le plus rudimentaire. Sa portée est de fait limitée à la taille des poutres les plus grandes. Cependant, il existe des variantes multipliant le nombre de segments de chaque cadre grâce à des assemblages plus complexes. Ces variantes pouvaient atteindre des portées allant jusqu'à 50m sans poteaux²¹⁸.

Cette structure étant initialement conçue pour servir de tablier, elle était donc invisible aux yeux des passants. En l'adaptant en charpente de toiture pour le musée de la rue Zhongshan, Wang Shu en renversa le principe permettant ainsi aux habitants de la capitale du Zhejiang d'admirer le savoir-faire de leurs ancêtres charpentiers. (ill.69)

L'exemple de Wang Shu et de son accompagnement des ouvriers sur le chantier pour faire revivre le savoir-faire du *wapan* illustre la

²¹⁸ Liu Jie, Shen Weiping, *Chinese rainbow bridges*, [s.d], p.6.

réalité de l'industrie de la construction en Chine. Celle-ci est entièrement dépendante des travailleurs migrants venus des campagnes. Liu jiakun résume ce phénomène de travail saisonnier par l'expression « *aux champs le pantalon retroussé, au chantier le pantalon rabattu*²¹⁹ » (卷起裤子来种地, 放下裤子来盖楼, *Juǎn qǐ kùzi lái zhòng dì, fàngxià kùzi lái gài lóu*). Ce système est favorisé par la législation des *hukou* (户口), passeports citadins qui permettent aux citadins d'avoir accès aux services sociaux de leur municipalité d'origine. Les *hukou* sont un héritage de la dynastie des Xia (IXe-IVe siècle avant notre ère) et ont été maintenus à travers les siècles pour permettre d'éviter un exode massif des populations vers les villes. Aujourd'hui, sans un *hukou*, il est impossible d'obtenir un contrat de travail en bonne et due forme. De fait, près de 90% des employés sur les chantiers de construction travaillent dans l'illégalité causant un impact important sur la qualité des constructions²²⁰. Bas salaires, délais à respecter entraînant des modifications des plans architectes sur chantier, standardisation maximale des procédés de construction empêchant l'expérimentation de nouvelles technologies sont les causes principales de cette mauvaise qualité. Les maîtres-d'ouvrage n'hésitent pas à revoir les dessins et préconisations des architectes pour les simplifier, les standardiser afin de gagner du temps et de l'argent. L'ensemble de ces facteurs concourent à rendre de nombreux projets hors de contrôle. Lu Wenyu dit à ce propos « Si

²¹⁹ in Rizzardi Pier Alessio, Zhang Hankun, *op cit*, 2018, p.150.

²²⁰ *All China Federation of trade unions survey shows migrant construction workers face six large difficulties*, China international daily news, 2014, in *Ibid*, p.416

*vous n'avez pas votre propre bureau de contrôle, le bâtiment n'atteindra jamais vos attendus. [...] Nous sommes continuellement obligés de nous battre, ce qui est incroyablement fatigant. Vous pouvez prendre soin de votre conception, mais la phase de construction est totalement hors de contrôle.*²²¹»

L'impossibilité de contrôler les détails et le manque de technicité généralisée dans l'industrie du bâtiment chinoise obligent les architectes à développer des stratégies d'intégration des imperfections dans la conception. Sur ce point Zhang Ke précise : « *si vous vous attendez à une perfection du détail, vous échouerez très probablement à la fin. Cependant, si vous arrivez à contrôler la qualité spatiale globale, la géométrie globale et que l'idée d'ensemble est cohérente, alors vous devrez être tolérant à l'imperfection et l'intégrer dans votre conception. De sorte que même si elle est réalisée avec de mauvais détails, l'architecture elle-même - spatialement - pourrait encore être belle.* »²²²»

Nous avons précédemment évoqué la stratégie *low tech* de Liu Jiakun basé sur l'usage des ressources matérielles locales mais également de la prise en compte des compétences des travailleurs. Lors du chantier du *musée de sculpture de Luyeyan*, Liu Jiakun s'est rendu compte de l'incapacité des ouvriers à maintenir l'aplomb des murs de béton. Pour des raisons de budget, il ne pouvait pas faire appel à des bancheurs professionnels. Il a dû mettre en place une méthode de

²²¹ [trad. Pers.] Interview de Lu Wenyu in Rizzardi Pier Alessio, Zhang Hankun, *op cit*, 2018, p.150.

²²² [trad. Pers.] Interview Zhang Ke, in *Ibid*, p.XX

coulage inversée qui consistait à construire un mur maçonné en brique, qui serait la finition intérieure de la paroi et jouerait le rôle de coffrage perdu, puis de réaliser un second coffrage de planches de bois disposées parallèlement au mur maçonné. Le béton étant ensuite coulé sur place. Les planches de coffrage (10x1200) permettent non seulement d'obtenir des effets des textures horizontales recherchées par l'architecte, mais également d'absorber les contrastes de couleurs et les défauts de coulage. De plus, ce mur doublé en épaisseur possède de très bonnes performances en matière d'inertie thermique et son coût fut très inférieur à celui d'un mur de béton classique. (ill.70/71)

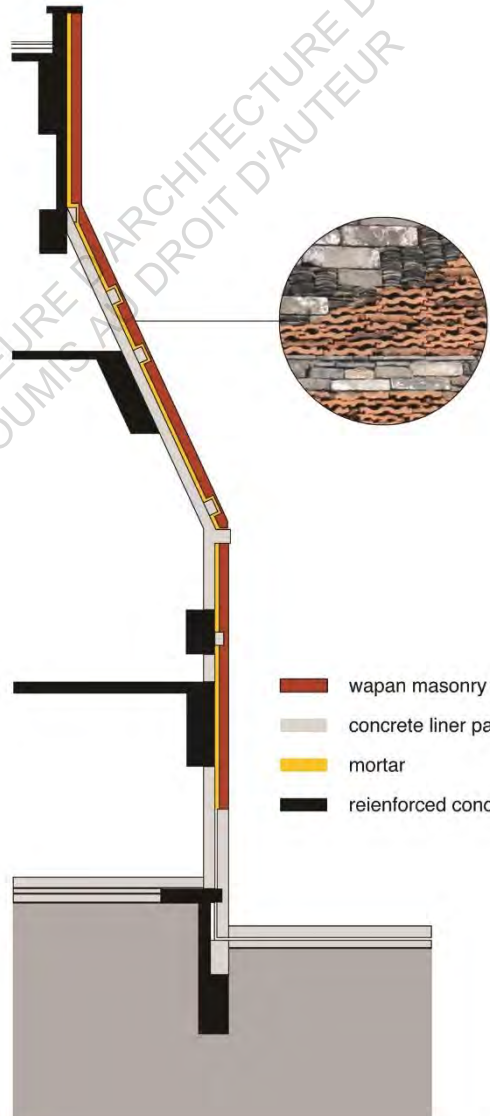
Le centre d'accueil des visiteurs de la rivière Niyang construit par Standardarchitecture (Zhang Ke) et Zhao Yang est un bon exemple de l'intégration des savoir-faire locaux dès le début de la phase de conception. (ill.72/75) Le bâtiment au programme modeste : une salle d'information, un réfectoire et des salles d'eau, s'inscrit dans une série plus ample d'équipements touristiques construits par Standardarchitecture entre 2008 et 2011. Dans cette zone reculée du Tibet à la frontière avec le Sichuan, les architectes n'avaient pas d'autre choix que de faire appel aux ouvriers locaux. Le bâtiment a été construit entièrement en pierre grise locale et en bois. Pour conserver un langage architectural contemporain, les architectes désirèrent obtenir des parois verticales en supprimant le fruit du mur traditionnellement pratiqué dans les constructions vernaculaires de la région. Il ne prévirent pas de calepinage particulier pour l'appareillage des pierres, laissant aux ouvriers locaux la possibilité de construire selon leur habitudes. Les ouvertures dans les murs

possèdent des évidements profonds autant pour assurer une meilleure stabilité que pour permettre une lumière de qualité à l'intérieur des pièces. Les différents porte-à-faux sont repris par des poutres en bois et donnent l'impression que les pierres sont en suspension. La toiture plane a été recouverte d'une membrane imperméable puis d'une quinzaine de centimètre d'un argile local qui a tendance à durcir au contact de l'eau assurant une couche d'étanchéité supplémentaire. (ill.75)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.62 mur traditionnel de *wapan* à Cicheng

ill.63 Amateur architecture studio, coupe de principe du mur du musée de Ningbo, 2008.



- wapan masonry
- concrete liner panel w/ ledgers
- mortar
- reinforced concrete structure

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE
DOCUMENT SOURCE AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.64 Liu Jiakun, *processus de fabrication et utilisation des rebirth bricks*,
2008.



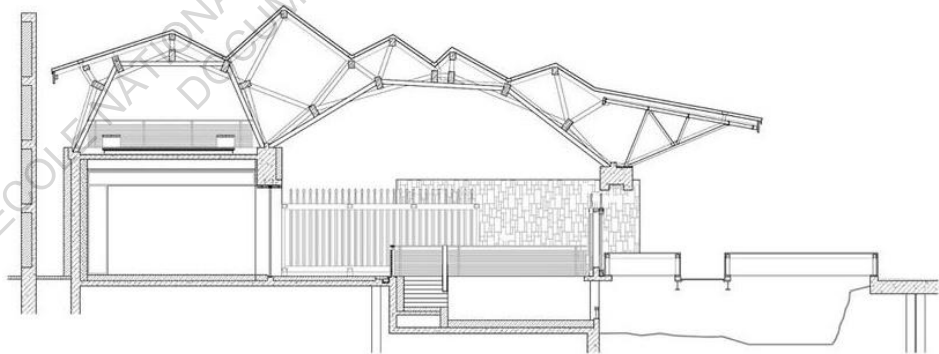
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.65 Amateur architecture studio, *musée archéologique de la dynastie des Song du Sud* dans la rue impériale Zhongshan, Hangzhou, 2009

ill.66 Coupe sur le musée



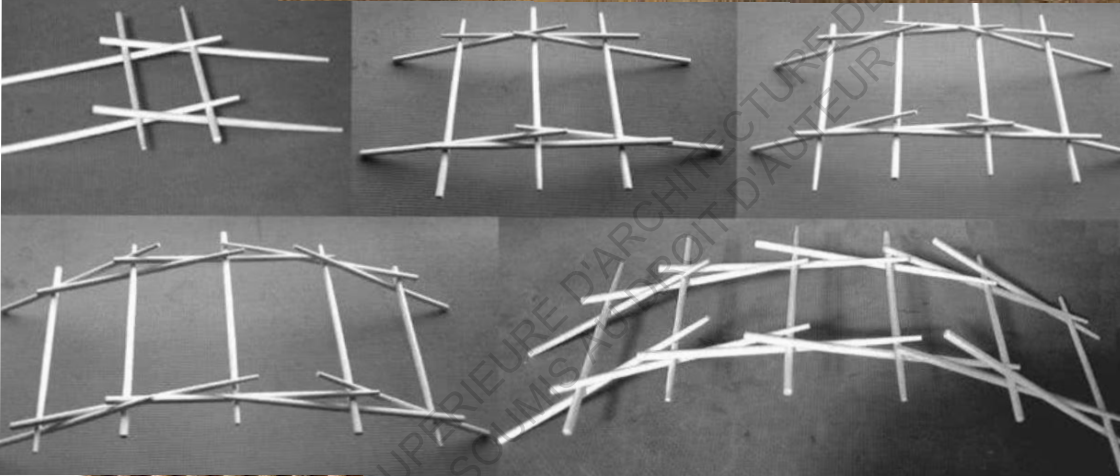
section 1 補圖 1



ill.67 Zhang Zeduan, détail du *Journal de Qingming au bord de la rivière* (清明上河图), XIIe siècle.

ill.68 principe structurel des ponts arc-en-ciel.

ill.69 charpente du musée de la dynastie des Song du sud.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.70 Liu Jiakun, *chantier du musée de sculpture Luyeyan*, détail de la méthode de coffrage, environs de Chengdu, 2001-2002.

ill.71 Liu Jiakun, détail de mur du *musée de sculpture Luyeyan*, environs de Chengdu, 2001-2002.



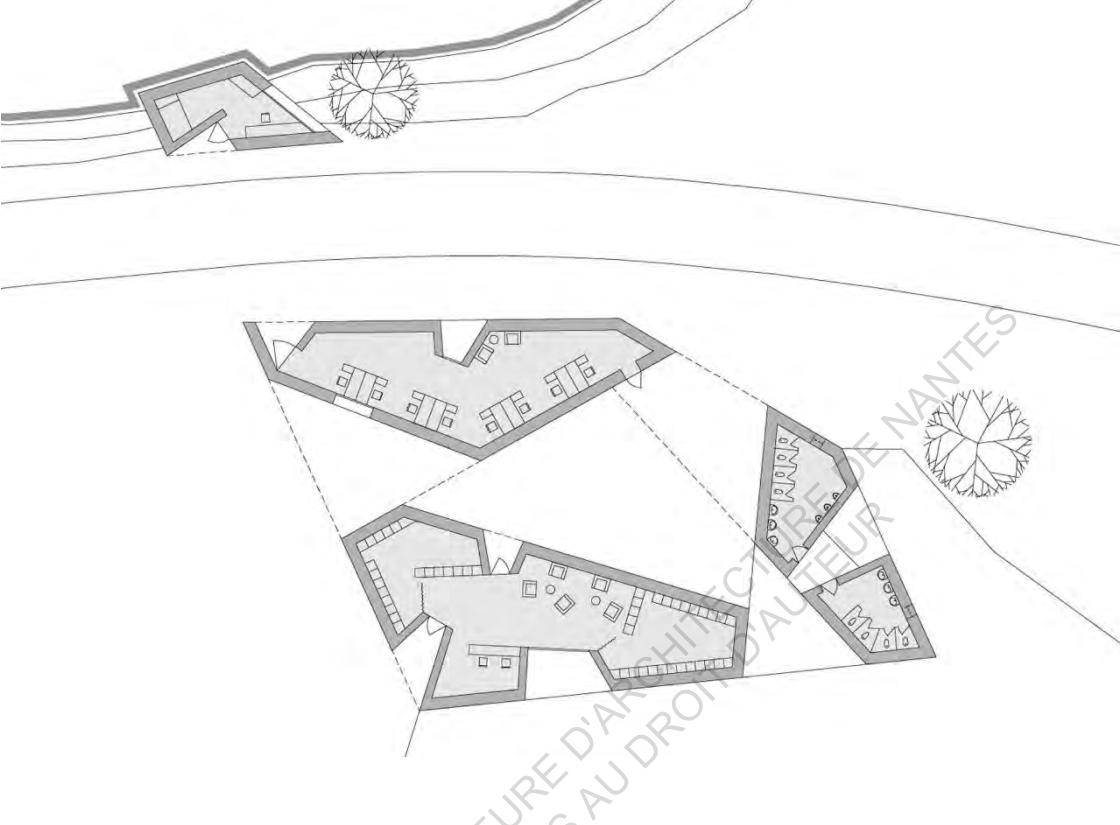
SC10 樓 Tests w



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.72 Standardarchitecture, Zhao Yang, Plan du *centre d'accueil des visiteurs de la rivière Niyang*, Nyingchi, Xizang, Tibet, 2009.

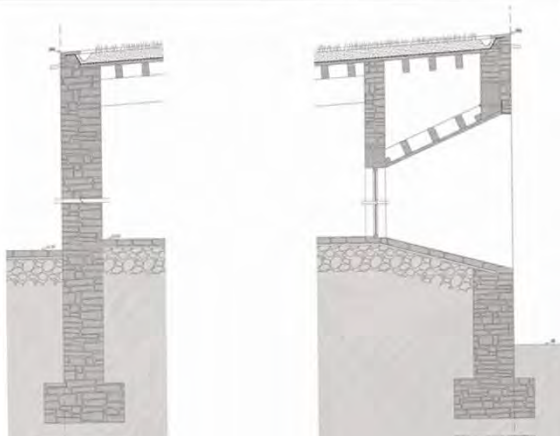
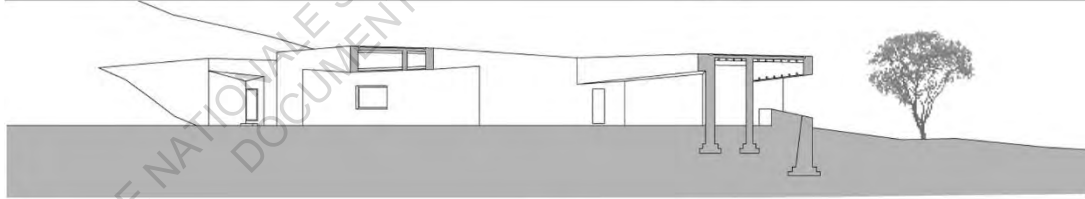
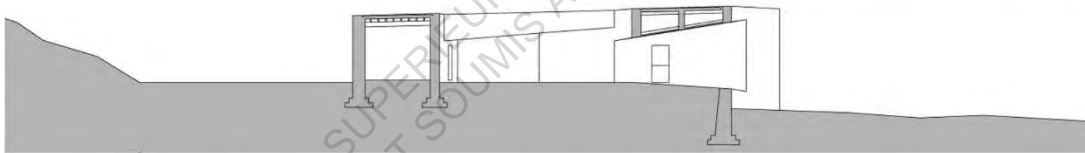
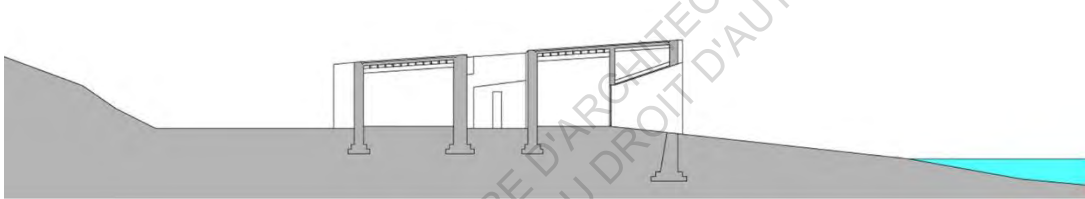
ill.73 Standardarchitecture, Zhao Yang, *centre d'accueil des visiteurs de la rivière Niyang*, Nyingchi, Xizang, Tibet, 2009.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.74 Standardarchitecture, Zhao Yang, Chantier du *centre d'accueil des visiteurs de la rivière Niyang*, Nyingchi, Xizang, Tibet, 2009.

ill.75 Standardarchitecture, Zhao Yang, Coupes sur le *centre d'accueil des visiteurs de la rivière Niyang*, Nyingchi, Xizang, Tibet, 2009.



La mémoire et la société

Dans cette partie nous allons étudier comment le travail sur la mémoire, mené par les architectes de la nouvelle génération, peut être considéré comme une réponse aux problèmes sociaux engendrés par le phénomène d'urbanisation massif. Dans un premier temps, nous étudierons comment la libéralisation de l'économie et la modification de la législation sur la propriété privée ont favorisé l'émergence de la *ville générique* et son processus de destruction/reconstruction. Puis nous verrons, que cette fragmentation de la cohésion urbaine s'est accompagnée d'une fragmentation de la cohésion sociale entraînant perte de repères et crise identificateur.

Dans un second temps, nous étudierons les solutions apportées par les architectes contemporains à travers deux tendances actuelles. Tout d'abord, par ce que Li Xiangning appelle « l'architecture d'acuponcture²³⁰ » : des projets modestes, intégrés dans les quartiers de centre-ville ayant échappés à la démolition. Nous prendrons l'exemple du micro Yuan'er (微 杂 院 , *Wēi zá yuàn*) de Standardarchitecture. Enfin, nous étudierons un projet à plus grande

²³⁰ Li Xiangning, *inwardness and memory in chinese contemporary architecture*, conférence tenue à la Harvard GSD, avril 2016.

échelle, le *West village* (西村大院, *Xīcūn dà yuàn*) de Liu Jiakun, situé dans la périphérie de Chengdu, territoire représentatif de « l'absence de contexte » qui caractérise de nombreuses villes chinoises.

Le code chinois de la propriété, modifié en 1988 lors de la période de libéralisation économique, se caractérise par un système hybride entre intérêts public et privé. En effet, il distingue très clairement le titre de propriété du droit d'usage d'une même parcelle. Le premier relevant de l'Etat alors que le second peut être cédé à des particuliers contre rémunération. Une personne ou une entité légale est autorisée à jouir d'une parcelle, propriété de l'Etat, pour une période de temps définie en fonction de la destination de l'activité qu'elle compte entreprendre sur le terrain. Ce droit s'étend sur une période de 40 ans pour un usage commercial, 50 ans pour un usage industriel et jusqu'à 70 ans pour les immeubles à usage d'habitation. En 2007, la loi sur la propriété privée a été modifiée à la faveur des propriétaires privés d'appartements, leur permettant un renouvellement automatique de leur droit sans charges supplémentaires²³¹. Le sol étant toujours propriété de l'Etat, ce dernier peut procéder à des expropriations pour permettre la réalisation de projets d'intérêt public. Cette notion n'ayant jamais été clairement définie, elle donne de fait un pouvoir considérable aux pouvoirs publics²³².

²³¹ Le code ayant été promulgué en 1988, pour l'instant aucun droit d'usage n'est arrivé à expiration.

²³² Lei Chen, *The new chinese property code: a giant step forward?*, Electronic journal of comparative law, 11, sept 2007, p.17-18.

La cession des droits d'usage assure des revenus importants aux collectivités publiques et leur permet de se doter d'équipements et d'infrastructures de qualité. Cependant, l'incertitude quant à la possible application du droit d'expropriation, souvent dépendante des décisions et jeux politiques locaux, n'encourage pas les promoteurs à construire pour le long terme. La durée de vie moyenne d'un immeuble est alors réduite à 35 ans²³³. Pour autant l'immobilier demeure un des secteurs les plus rentables de l'économie chinoise. Favorisé par l'aspiration des nouvelles classes moyennes à l'accession à la propriété, elle-même encouragée par le recours aux crédits immobiliers. Le foncier devient un placement sûr et l'objet de spéculations. « *En l'espace de deux décennies 90% des bâtiments historiques de presque toutes les grandes villes ont été détruits, ce qui signifie que plus de 90% des zones inhérentes à la ville ont été reconstruites.* »²³⁴

Les transformations des modes de vie ont accompagné la disparition des tissus urbains anciens. L'accession à la société de consommation de la classe moyenne a favorisé un modèle urbain basé sur le « tout-voiture » et la prolifération des centres commerciaux. Ce phénomène a entraîné l'émergence de complexes résidentiels privés

Sur l'appartion du marché immobilier privé voir Boisard Anne-Sophie, *Le logement dans la Chine urbaine contemporaine : un lieu d'analyse stratégique pour les pratiques de consommation de la nouvelle classe moyenne cantonaise*, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Desjeux, université Paris V, 2007, p.142.

²³³ Rizzardi Pier Alessio, Zhang Hankun, *op cit*, 2018, p.54.

²³⁴ Wang Shu, cité par Meng Zhang, *op cit*, 2019, p.40.

(*compounds*) qui ont façonné les paysages urbains des villes chinoises. Pour Jean Louis Rocca, « *ces complexes résidentiels entourés de hauts murs, [...] sont le mariage entre deux influences. D'une part celle du rêve américain de la petite ville heureuse, véhiculé par les médias; d'autre part celle du système socialiste de contrôle social basé sur la résidence qui limitait la vie des individus à un espace très étroit.*²³⁵»

La ville générique déracinée de tout contexte historique démontre pourtant ses limites comme en témoigne Zhang Lei « *Je crois que ces deux dernières décennies, le principal problème est que nous avons perdu le sentiment d'appartenance (归宿感, Guīsù gǎn). Durant ces années, les gens en Chine, se sont déplacés de maison en maison. Le résultat est que nous n'avons plus le sentiment du domestique (feeling of home). Même si vous habitez dans une belle maison, ou une villa, vous ne la considérez pas comme un idéal, ou une demeure permanente où vous pourriez rester. Cela est un vrai problème. Il y a à peine dix ans nous avions encore ce sentiment, la sensation d'appartenir à un espace spécifique. Nous vivions dans des quartiers où existait une notion de voisinage, une communauté. Maintenant, nous n'avons plus de communauté, vous ne voyez plus ce type de quartier qui existait auparavant. Maintenant, les chinois tendent à*

²³⁵ Rocca Jean-Louis, *la ville modelée par ses couches sociales*, in Ged Françoise, Edelman F. (dir.), *op cit*, 2008, p.237-238.

*s'isoler, ils sont en train de perdre le sentiment d'appartenance pour devenir homeless.*²³⁶»

Ces transformations se sont produites en l'espace d'une trentaine d'années seulement et de nombreux chinois conservent encore le souvenir nostalgique des quartiers anciens. Dès lors, la pratique des architectes s'apparente aussi à un travail de mémoire, dont le but pourrait être de faire ressurgir les émotions liées au passé pour retrouver l'harmonie rompue entre les habitants et leur lieu de vie. Cette dimension mémorielle n'est pas exclusivement présente dans l'architecture, elle traverse de nombreux aspects de la vie chinoise. C'est ce que suggère Chen Man, photographe et artiste visuelle contemporaine « *Il y a en Chine, ce qu'on appelle la culture populaire, il y a aussi ce que vous appelez la beauté. Ces choses ont été inventées dans les temps anciens quand cette conception d'une unité entre l'homme et l'univers nourrissait les âmes. Ces notions parlent encore beaucoup aux chinois. C'est pourquoi je dirai que quelque part être à la mode consiste à remonter dans le passé pour renouer avec ces concepts et en donner une nouvelle interprétation.*²³⁷»

Une première approche face à ce problème est celle de l'acupuncture urbaine qui s'inspire des méthodes de la médecine traditionnelle chinoise. Cette pratique part du principe que les déséquilibres du

²³⁶ [trad. Pers.] Interview Zhang Lei in Rizzardi Pier Alessio, Zhang Hankun, *op cit*, 2018, p.316.

²³⁷ Interview de Chenman (陈漫) in Tassy Emma, *vers une beauté chinoise*, La Chine dans l'objectif, épisode 4 , Arte France.

corps humain sont source de différentes pathologies. En pointant des aiguilles sur certains points essentiels du corps, l'acuponcteur tente de rééquilibrer le Qi (l'énergie vitale) pour guérir le patient. De la même manière, l'acupuncture urbaine met l'accent sur des interventions ciblées, à petite échelle, visant à améliorer la qualité de vie en milieu urbain. Ces interventions sont rapides et peu coûteuses en terme de ressources et leur effets peuvent s'avérer bénéfiques sur le long terme.

Le projet de Micro Yuan'er de Standardarchitecture est représentatif de cette pratique. Le Micro Yuan'er (微杂院, *mi zai yuan*) est situé dans le quartier de Dashilan à Pékin. Un quartier populaire, encore épargné par les destructions, où réside une minorité de confession musulmane dont la présence ininterrompue dans la capitale remonte au règne de Kubilai Kahn au XIIIe siècle. (ill.76/77/80/81) Le quartier fait aujourd'hui l'objet d'un plan de sauvegarde de la municipalité mais les conditions de vie y sont difficiles dues au manque d'infrastructures (l'eau courante et le tout à l'égout ne sont pas partout diffusés) et à son extrême densité (avec parfois seulement 15m² pour une famille). Le Micro Yuan'er s'inscrit dans une série de micros projets dont l'hôtel *Micro Hutong* réalisé en 2013 (ill.82) et sera suivi par d'autres réalisations dans le futur.

Le projet consiste en la réhabilitation d'une maison à cours carrée traditionnelle. A l'origine conçues pour une seule famille, ces maisons ont été, au cours des années 50/70, subdivisées et se densifièrent fortement pour y faire cohabiter jusqu'à quatre ou cinq familles. Par manque de place, chaque famille venait à empiéter sur l'espace central de la cour en y construisant une cuisine créant ainsi

un mode de vie particulier (ill.79). Dans les restaurations entreprises par la municipalité de Pékin, propriétaire des bâtiments, ces additions « illégales » furent systématiquement supprimées pour rendre aux cours leur état originel. L'idée de l'architecte fut de conserver la volumétrie de ces petites constructions, en y intégrant des programmes publics, tournés vers les besoins du quartier. (ill.80) A savoir une bibliothèque pour enfants.(ill.81) Le projet a évolué au fil des années et au bout de quatre ans d'autres programmes se sont greffés : une école de dessin et un studio de danse. Par ce projet respectueux de la mémoire de l'organisation spatiale, l'architecte a réussi à démontrer l'intérêt d'une forme urbaine informelle considérée comme parasitaire en la transformant en un modèle de rénovation alternatif.

Le point de départ de Zhang Ke fut le travail sur l'échelle. Dans une interview accordée à Pier Alessio Rizzardi, il raconte qu'« à Pékin, ils ont complètement anéanti de nombreux quartiers pourtant la continuité de l'échelle perdure. Je pense que l'échelle vous donne une sensibilité capable d'activer de nombreuses choses dans votre mémoire. La proportion d'une rue, les bâtiments, l'enchaînement spatial des cours intérieures – peu importe à quel point elles apparaissent modernes ou pas – elles sont toujours capables de générer une résonance émotionnelle chez les gens qui vivaient là par le passé. C'est, d'une certaine manière, une accumulation inconsciente, dans le corps et l'esprit de chacun de ce qu'il ou elle a pu vivre à un moment précis de sa vie. Les architectes ont la possibilité de se servir de cette magie de l'échelle, des matériaux, de l'espace et des senteurs, tout ce qui d'une certaine manière renvoi

aux émotions. [...] Cela peut-être un point de départ, dans ce qui était auparavant un site historique.²³⁸»

Les recherches de l'architecte se sont poursuivies par un travail subtil sur la matérialité. Les coffrages à béton, à l'image de ceux que nous avons étudié au *musée de sculpture de Luyueyan*, sont faits de planches de bois dont la trace évoque les lits de briques grises des constructions environnantes. Le béton a fait l'objet de plusieurs tests de colorimétrie par l'adjonction d'encre de Chine. (ill.78) Des briques de remplois ont été utilisées et les charpentes traditionnelles restaurées.

Si l'acupuncture urbaine s'insèrent et se nourrie de la richesse d'un contexte existant qu'en est-il dans les zones périphériques, celles des villes nouvelles majoritairement constituées d'îlots isolés ?

Le *West village* de Liu Jiakun apporte des éléments de réponse à cette question. Le projet se situe dans la périphérie Ouest de Chengdu et a été conçu comme un centre dédié à la vie commune, au sport de loisir et à la création. (ill.83-95)

Si Liu considère « *l'architecture comme une abstraction de la société* », il a cherché à recréer au *West Village* un monde en soi, un point de contact ouvert aux différentes zones résidentielles attenantes. L'architecte fut contacté dès 2009 par les promoteurs immobiliers ayant loti le quartier. Il restait un îlot, de 200m par 170m, où se trouvaient des gymnases, une piscine et un terrain de

²³⁸ [trad. Pers.] Interview de Zhang Ke in Rizzardi Pier Alessio, Zhang Hankun, *op cit*, 2018, p.219.

golf. De tous ces équipements, seule la piscine sera conservée en l'état mais tous les autres seront intégrés dans le nouveau programme.

Le bâtiment se présente comme un grand C bordant l'îlot sur trois côtés. (ill.92-93) Le quatrième côté étant occupé par de grandes rampes cyclables permettant de rejoindre les différents étages.

(ill.83/84) L'édifice s'élève sur cinq niveaux occupant ainsi le gabarit maximal autorisé par la réglementation de la zone (24m). Très dense en bordure, Liu a cherché à maintenir l'échelle des rues adjacentes.

(ill.90) Le centre du complexe contraste avec la densité des bordures.

A l'image des jardins traditionnels, la grande cours centrale, entièrement publique, a été redécoupée en plusieurs cours plus petites, créant divers degrés d'intimité, où se trouvent des plantations de bambou, des fontaines alimentée par les récupération d'eaux pluviales et différents terrains de sport. (ill. 85/89 et 106)

L'architecte a conçu ces espaces en partant des usages des habitants qui ne possédaient pas de lieux proprement publics dans le quartier. Ils sont dimensionnés pour s'adapter à différentes activités que ce soit pour se retrouver en famille ou entre amis ou bien organiser des évènements publics plus importants. L'ensemble est distribué par un jeu de passerelles, dont une fait le tour du complexe en toiture sur une longueur d'1,6km et est accessible aux cyclistes. (ill.91)

Les niveaux sont occupés par des petits commerces, des restaurants, des cafés, un cinéma, des galeries d'art et différents services. La structure du bâtiment, avec des hauteurs sous plafond différentes (jusqu'à 5m au R+1 et R+2) et des coursives profondes laisse la possibilité à chacun des commerçants d'adapter sa devanture et l'aménagement intérieur de sa boutique. Liu Jiakun s'est inspiré de

la typologie des bâtiments squelettes comme les appartements Longshang de Shanghai, un ancien poste de police britannique abandonné puis transformé en logements. (ill.86) Il a conçu le *West Village* à l'image des rayonnages d'une bibliothèque qui se rempliraient de livres progressivement. (ill.91) L'effacement du geste architectural et la grande liberté laissée aux futurs usagers fait partie de sa stratégie de prise en compte de la réalité. La référence aux appartements Longshang dont la typologie n'est pas isolée en Asie se greffe à celle de l'art de vivre du Sichuan et plus particulièrement de Chengdu et de ses nombreuses maisons de thé au bord de l'eau dont on peut retrouver l'esprit dans les cours plantées de bambou. (ill.86) Elle rappelle également celle des compounds privés, habitats très prisés dans les grandes métropoles. (ill.88) En toiture sont alignées des *rebirth brick* remplies de terre servant à la culture du poivre et piments du Sichuan.

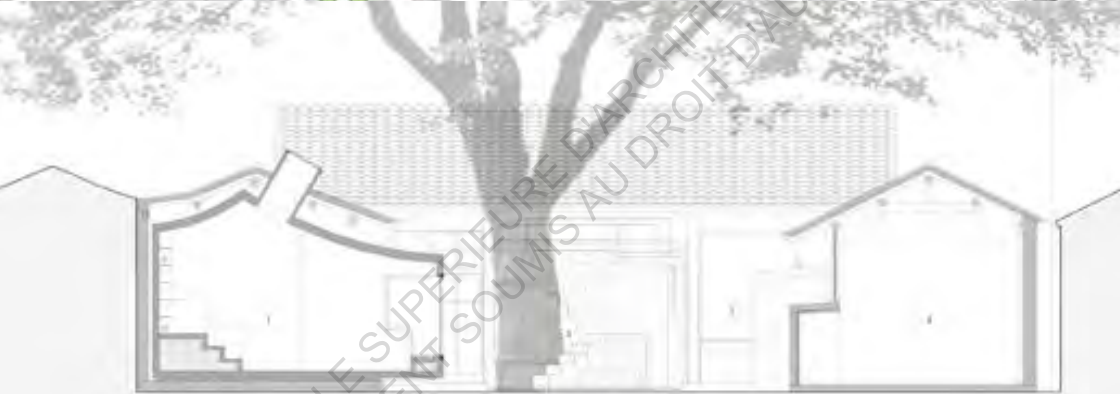
A travers le *West Village*, Liu Jiakun tente de faire revivre dans l'esprit des habitants les souvenirs et les sensations de la vie en communauté. En se servant de ses qualités d'écrivain, il propose une multitude de narrations simultanées dans un bâtiment minimal qui semble capable de tout absorber. Il arrive à intégrer une diversité d'activités allant des sports de loisirs souvenirs d'une époque révolue, à la sensation de densité et l'effervescence d'un centre urbain jusqu'au calme d'un jardin privé. Autant d'éléments qui participent tous ensemble à faire du *West village* un véritable marqueur de l'identité de ce quartier de périphérie.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.76 Standardarchitecture, Plan de situation du *Micro Yuan'er*, Cha'er hutong, Pékin, 2012-2014. On voit à droite la mosquée de Qian men en plein centre du quartier de Dashilan

ill.77 Coupe sur le projet

ill.78 les tests de colorimétrie à l'encre de Chine pour la teinte du béton.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.79 La cour avant sa transformation avec les blocs de cuisines.

ill.80 La cour après transformation avec l'évocation de l'ancienne volumétrie.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.82 Standardarchitecture, *Micro Hutong hotel*, Pékin, 2013. Deuxième volet de la série des Micros projets du quartier de Dashilan.

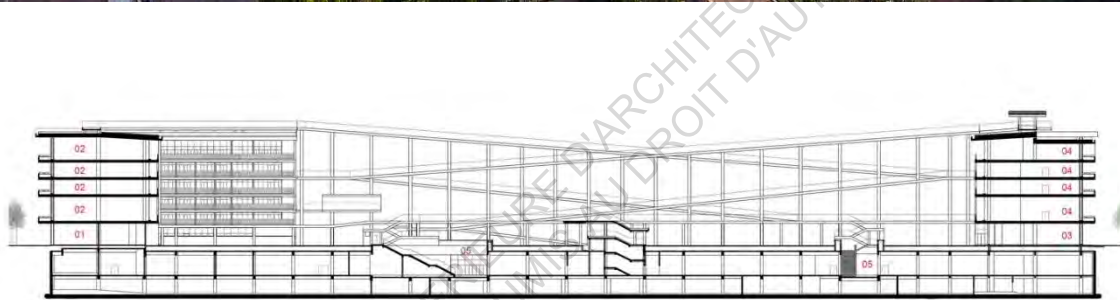


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.83 Liu Jiakun, *West village*, Chengdu, 2009-2015.

ill.84 Coupe sur le projet

ill.85 Une des cours intérieures du West village.



ill.86 Une maison de thé à Chengdu. La capitale du Sichuan est réputée pour son art de vivre et ses nombreuses maisons de thé.

ill.87 Les « appartements Longshang » à Shanghai. Ancien poste de police de la concession britannique construit dans les années 20, l'ensemble a été abandonné puis transformé en immeuble d'habitation. Des scènes du film *Crazy Kung-Fu* de Stephen Chow y ont été tournées.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.88 Sze Tsung Leong, *Wangjing Xiyuan Third District*, Chaoyang District, Pékin, Serie: History Images, 2003.

ill.89 Liu Jiakun, *West village*, Chengdu, 2009-2015.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.90 Le *West village* depuis la rue.

ill.91 Les galeries du *West village* depuis l'intérieur.



SUPERIEURE L
T SOUMIS AU D



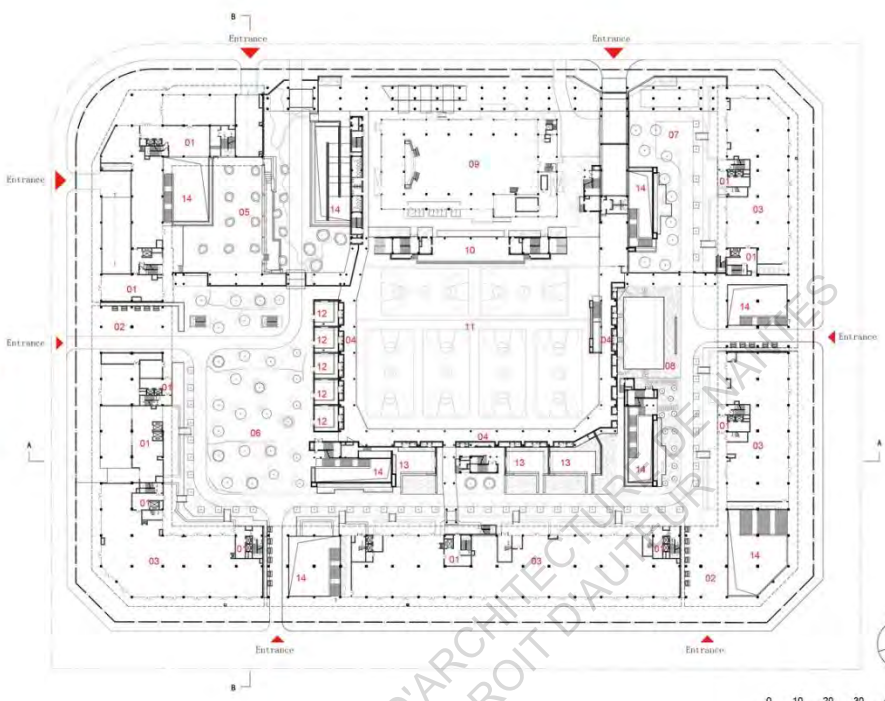
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.92 plan du RDC.

ill.93 plan R+2, étage courant.

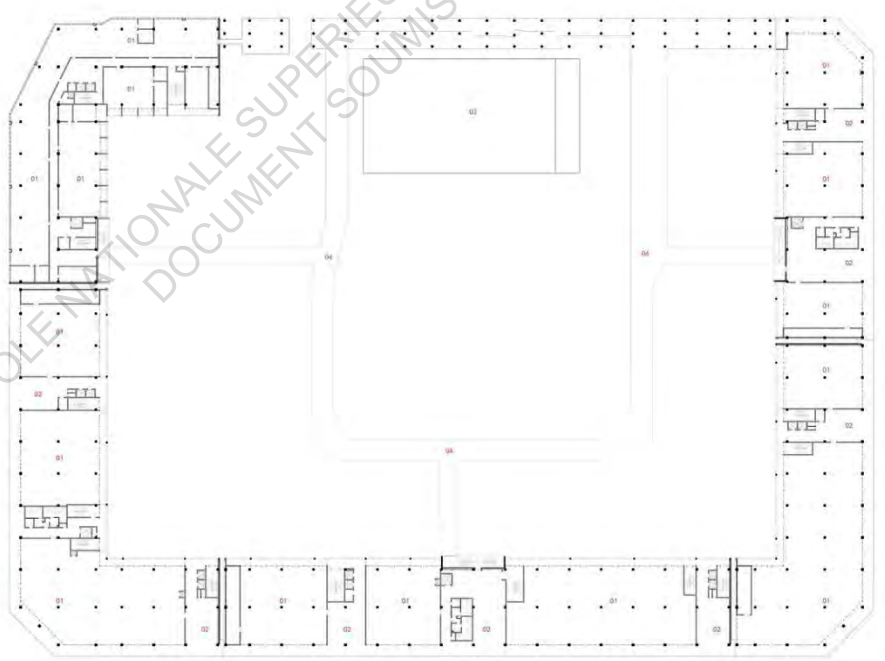
- Ground Floor Plan**
- 01 Entrance Hall
 - 02 Still Entrance
 - 03 Commercial Space
 - 04 Gallery
 - 05 Chunga Bamboo Yard
 - 06 Afinis Bamboo Yard
 - 07 Flavodiarens Bamboo Yard
 - 08 Spotted Bamboo Yard
 - 09 Multi-function Space
 - 10 Stage
 - 11 Stadium
 - 12 Small Bamboo Space
 - 13 Large Bamboo Space
 - 14 Sunk Courtyard

- 一层平面**
- 01 门厅
 - 02 架空入口
 - 03 商业
 - 04 画廊
 - 05 翦径竹院
 - 06 慈竹院
 - 07 琴丝竹院
 - 08 斑竹林
 - 09 多功能空间
 - 10 舞台
 - 11 运动场
 - 12 竹林小间
 - 13 竹林小间
 - 14 竹林小间



- Second Floor Plan**
- 01 Commerce & Office
 - 02 Public Space
 - 03 Multi-Function Space
 - 04 Trade

- 三层平面**
- 01 商业/办公
 - 02 公共空间
 - 03 多功能空间
 - 04 贸易

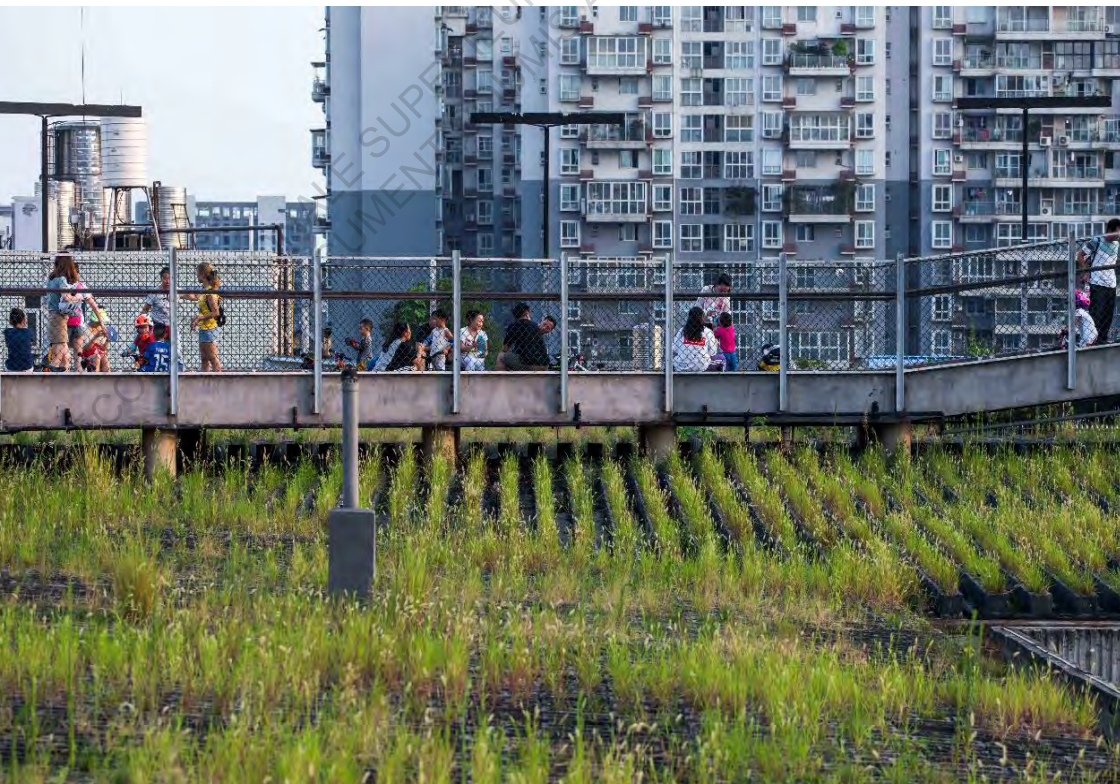
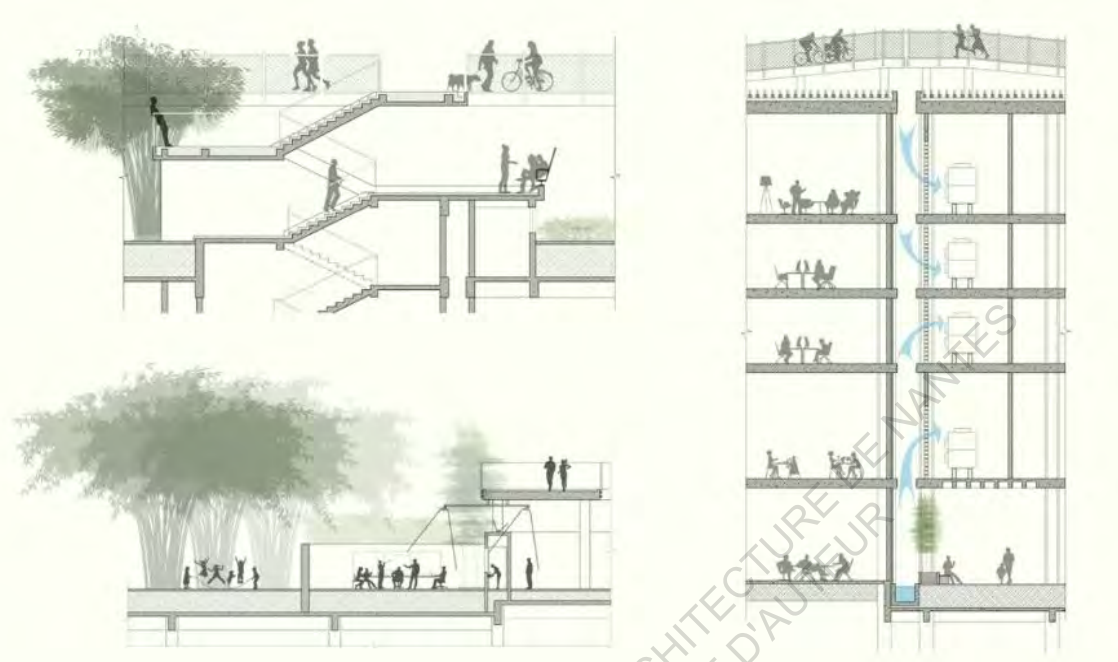


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.94 Coupe sur le projet, avec le système de récupération des eaux pluviales et d'aération des galeries.

ill.95 La toiture avec sa piste surplombant le quartier et les *rebirth bricks* remplies de terre servant à la culture des poivres et piments spécialités du Sichuan.



Une conception chinoise de l'espace architectural ?

En Occident, la théorie de l'espace architectural fait partie d'une longue série d'études qu'il est aisé de retracer et que l'on pourrait faire remonter aux traités perspectifs de la Renaissance italienne. En Chine, les écrits théoriques évoquant l'espace architectural semblent plus rares tout du moins pour ce qui est divulgué aux lecteurs non chinois. Cependant, les traités esthétiques relatifs à la peinture et à la conception des jardins sont beaucoup plus prolixes sur cette question.

Aussi, pour tenter de discerner ce que pourraient être les caractéristiques d'une conception chinoise de l'espace architectural, nous essayerons, dans un premier temps, d'appréhender la notion d'espace pictural dans la peinture Shanshui (山水畫). Puis, nous verrons comment les concepts élaborés dans le domaine de la peinture ont été transposés dans l'aménagement des jardins traditionnels. Enfin, nous nous intéresserons au regain d'intérêt pour l'étude des jardins qui a eu lieu au milieu du XXe siècle et nous verrons comment les lectures qu'en ont donné les universitaires ont pu inspirer les architectes contemporains.

La conception de l'espace architectural occidental se base sur les règles de la perspective. Cette technique de représentation picturale permet de reproduire en deux dimensions le point de vue perçu par la vision humaine, en trois dimensions. La position du spectateur est

importante, puisque c'est de ce point de vue unique²⁴⁹ que se développe la scène et la justesse de la construction perspective. La perspective s'obtient soit au moyen d'un tracé géométrique structuré par des lignes convergentes vers un point de fuite : c'est la perspective linéaire florentine, soit par l'atténuation du coloris et de la netteté des contours, on parle alors de perspective atmosphérique plus usitée dans la peinture flamande et vénitienne. Dans les deux cas, la hiérarchie des éléments représentés, s'amenuisant à mesure que la distance dans la scène représentée augmente, est toujours respectée.

La construction perspective avec point de fuite n'existe pas comme telle en Orient. En effet, les artistes chinois n'ont jamais ressenti le besoin de développer un espace pictural illusionniste. Les peintres Shanshui poursuivaient un but différent de celui de leurs homologues occidentaux. Leur objectif n'était pas de figurer le réel tel qu'on pouvait le percevoir mais plutôt de le recréer en l'idéalisant dans un but de méditation. La peinture était considérée comme une discipline intellectuelle proche de la philosophie et il suffisait que les éléments représentés soient suggérés pour exister dans l'esprit de l'observateur. Aussi, avant de peindre, les maîtres Shanshui se retiraient plusieurs mois dans les montagnes et enregistraient les étapes de leur voyage pour pouvoir les restituer plus tard dans leur atelier. Il n'est pas rare que les formats de présentation des peintures

²⁴⁹ Blaise Pascal disait : « Ainsi les tableaux vus de trop loin et de trop près. Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu. Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture »

soient des rouleaux pouvant atteindre plusieurs mètres de long car ceux-ci représentaient une distance réelle bien plus grande encore. Certaines compositions telles que les *Mille lis de rivières et montagnes* (千里江山图, *Qiānlǐ jiāngshān tú*) que le peintre Wang Ximeng (1096-1119) réalisa alors qu'il n'avait que 18 ans, représentait sur près de 12m, un paysage de 400 km dans la réalité.

Si les formats des peintures diffèrent des traditionnels tableaux occidentaux, avec leur hiérarchie et leur codification, la présentation des rouleaux horizontaux ou verticaux Shanshui impliquait un rituel bien précis. L'acte du déroulement d'une peinture pouvait se faire en public et durer plusieurs heures²⁵⁰.

Le format ne permettant pas à l'observateur de saisir l'entièreté du paysage représenté. Celui-ci est invité à mettre son regard en mouvement pour en comprendre l'intégralité. Métaphoriquement, cette vision progressive des éléments peints est à l'image de notre perception fragmentée du monde. Nous devons faire mentalement l'effort d'en reconstituer chacune des étapes pour en saisir la signification.

Du point de vue de la composition, la peinture Shanshui se construit par addition de plans successifs qui procurent un effet de profondeur appelé Ao (奥)²⁵¹. Dans sa théorisation au fil des siècles, les peintres

²⁵⁰ Cheng François, *Le vide et le plein*, Paris, Seuil, 1991, p.69.

²⁵¹ Le caractère 奥 ào, dont une des significations en chinois peut-être la profondeur, deviendra dans la langue japonaise « oku ». Pour F. Maki, l'oku peut se définir de la sorte : “oku is a sense of penetrating the layer of an onion; it implies something abstract, profound, innermost, extending far

ont établi trois types de point de vue distincts appelés *distances* ou *lointains* (三远, sān yuǎn). Ces *lointains* se réfèrent à une vision dite plane, une vision haute et une autre vision en profondeur. (ill.96)

La théorie des *trois lointains* a été développée par le peintre Guo Xi (1020-1090, 郭熙) dans son traité du *Haut Message des Forêts et des Sources* (林泉高致, Línquán Gāozhì) et sera perfectionnée par Huang Gongwang durant le XIII^{ème} siècle. Sur les *lointains* Guo Xi disait «*Les montagnes ont Trois Lointains. Elever le regard du pied de la montagne jusqu'à son sommet, [c'est mesurer] la distance en hauteur (高远, Gao Yuan) ; regarder la montagne du devant vers l'arrière, [c'est mesurer] la distance en profondeur (深远, Shen Yuan) ; contempler les lointains montagneux des hauteurs les plus proches, [c'est mesurer] la distance plane (平远, Ping Yuan)*»²⁵².

La vision plane correspond à la vue d'une montagne depuis une autre montagne (平远, Ping Yuan), le spectateur se retrouve face à son objet. La vision haute correspond à la vue de la montagne depuis son pied vers le sommet (高远, Gao Yuan). Enfin, la vision de la

back, least accessible and deep». Si l'on identifie facilement l'origine chinoise du concept d'*oku*, ce dernier se développera au Japon d'une manière différente : sur le sujet voir -Li Dan, *the concept of 'Oku' in Japanese and Chinese traditional paintings, gardens, and architecture: a comparative study*, Graduat school of human environment studies, Université de Kyushu, 2009.

²⁵² Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, p.94.

profondeur s'obtient depuis le sommet en regardant vers le bas (深远, *Shen Yuan*).

Ces trois types de représentation correspondent au cheminement du peintre à travers la montagne. Du pied vers le sommet, son regard englobe successivement ces différents points de vue²⁵³. Ainsi, lorsque les compositions picturales mélangent les trois *lointains*, chaque détail figuré est rattaché à une vue précise. Le détail ne dépend jamais de la composition d'ensemble : les arbres, les rochers, les bâtiments, peuvent cohabiter les uns à côté des autres selon des proportions différentes. (ill.99) Dès lors, notre appréciation des distances, perçues et réelles, ne peut prendre appui sur aucune sorte de repère précis. Cette confusion de la perception spatiale est consciemment recherchée, elle a pour but de mettre en mouvement le regard et se présente comme une invitation à réfléchir sur le message délivré par le peintre.

En résumé, la notion d'espace dans la peinture Shanshui est non-illusionniste, relative plutôt qu'absolue, suggestive plutôt qu'objective et a pour finalité la méditation et l'agrément. Elle met en jeu le déplacement du regard et la temporalité, à travers l'exercice de la mémoire, devient un des éléments de cohésion de la composition.

²⁵³ Pan Jie, *rêve d'espace, éléments de réflexion sur le traitement de l'espace dans la peinture chinoise*, mémoire soutenu à l'école supérieure des beaux-arts de Marseille, 2015, p.51.

Dans l'esprit des lettrés chinois, la peinture, l'art des jardins et la poésie étaient des disciplines indissociables et source d'inspiration mutuelle. Ainsi les concepts esthétiques élaborés par les peintres Shanshui ont été largement développés dans la construction des jardins traditionnels tels que l'on peut les trouver à Suzhou. Dans son traité, Guo Xi disait: « *il est des paysages peints qu'on traverse et qu'on contemple; d'autres dans lesquels on peut se promener; d'autres encore où l'on voudrait demeurer ou vivre. Tous ces paysages atteignent le degré d'excellence. Toutefois ceux où l'on voudrait vivre sont supérieurs aux autres.*²⁵⁴»

L'art du jardin pourrait être considéré comme la concrétisation de cette dernière catégorie.

L'art des jardins chinois s'est développé, dès l'époque des Han (-III^{ème} – III^{ème} siècles), mais c'est au XVII^e siècle, sous la dynastie des Qing, qu'il acquiert sa renommée et son plus haut degré de raffinement. Aujourd'hui, on peut toujours admirer ces jardins traditionnels dont la majorité sont situés dans la région du Jiangnan (江南) littéralement au sud du fleuve Yangzi. Le Jiangnan est constitué des provinces actuelles du Zhejiang, du sud de l'Anhui ainsi que du nord du Fujian et du Jiangxi. Il comprend de

²⁵⁴ Guo Xi, *Haut Message des Forêts et des Sources*. Cité par François Cheng, vide et plein : le langage pictural chinois, Seuil, Paris, 1979, p.103. Le texte original de Guo Xi : [世之笃论,谓山水有可行者,有可望者,有可游者,有可居者.画凡至此,皆入妙品.]但可行可望不如可居可游之为得,何者?观今山川,地占数百里,可游可居之处十无三四,而必取可居可游之品.君子之所以渴慕林泉者,正谓此佳处故也.故画者当以此意造,而鉴者又当以此意穷之,此之谓不失其本意.

nombreuses villes célèbres pour leur patrimoine historique comme Suzhou, Hangzhou, Ningbo et Shanghai.

Le jardin chinois est un espace clos et est conçu comme un abrégé du monde. On y trouve des suggestions de toutes sortes de paysages : des montagnes, des lacs, de forêts parmi lesquels sont disposés des pavillons reliés entre eux par différents types de cheminements (galeries couvertes, semi couvertes, découvertes, ponts, passerelles...). Il se caractérise par le concept de « scène » qui est un point de vue spécifiquement travaillé s'appréciant depuis une ouverture particulière, une terrasse, une pause dans le cheminement. Pour conserver le fil de notre propos, nous nous restreindrons à l'analyse d'aspects très spécifiques de l'art des jardins.

Dans ses recherches les plus récentes sur les jardins de Suzhou, Stanislaus Fung a identifié plusieurs caractéristiques relatives aux mécanismes de perception visuelle dans les jardins traditionnels : *L'instabilité de la perception de la profondeur, la fragmentation du champs visuel, l'absence de hiérarchisation des proportions et de l'échelle des éléments architecturaux.* Tous ces dispositifs sont interdépendants et activés par le déplacement du spectateur²⁵⁵.

L'instabilité de la perception de la profondeur est très similaire au principe que nous avons relevé dans la peinture Shanshui où l'appréciation du proche et du lointain (近遠 jìn yuǎn) devenait une notion relative. Ce procédé peut être atteint par différents types

²⁵⁵ Fung Stanislaus, *Recent projects in rural China*, conférence tenue à la Harvard GSD, novembre 2018.

d'artifices. Par exemple, dans son traité du Yuanye, Ji Cheng²⁵⁶, proposait de placer le jardin au plus proche d'une montagne, de sorte que la nature artificielle recréée dans l'enclos du jardin puisse entrer en résonance avec son environnement. A l'intérieur du jardin, le jeu du proche et du lointain est atteint par des effets de contraction/dilatation de l'espace au moyen d'éléments architecturaux venant perturber notre lecture objective de l'espace. En Occident, la perception visuelle du sol possède une importance essentielle dans l'appréhension de l'espace perspectif. Erwin Panofsky dans son ouvrage, *la perspective comme forme symbolique* établissait la relation entre le sol et la figure humaine comme un élément déterminant de la compréhension de l'espace²⁵⁷.

Dans les jardins chinois, la perception du sol est le plus souvent travaillée d'une manière aperspective. Lorsque le visiteur se trouve à l'intérieur d'un pavillon, et qu'il regarde par la fenêtre ou une ouverture, il n'aura que rarement une perception directe du sol extérieur. Son regard buttera sur un seuil surhaussé, une balustrade à hauteur du genou ou alors sur des éléments de mobilier tels que des tables ou des bancs dimensionnés de sorte à masquer depuis le centre de la pièce la vision du sol à l'extérieur (ill.97/98).

²⁵⁶ Ji Cheng, *Yuanye, le traité du jardin (1634)*, traduit par Che Bing Chiu, Éd. de l'Imprimeur, 1997, 320 p.

²⁵⁷ Voir l'analyse de l'Annonciation d'Ambroggio Lorenzetti et exemples suivants dans E. Panofsky, *la perspective comme forme symbolique*, ed. de minuit, 1991, p.125-160.

L'absence visuelle de sol, comme élément de référence perspectif, a pour conséquence la contraction de l'espace perçu à travers l'ouverture : la végétation et les constructions cadrées par les ouvertures apparaissent alors comme une succession de plans, à l'image des compositions Shanshui, dont il est très difficile d'estimer la distance qui les séparent du regard. De même lorsque le visiteur se met en mouvement pour s'approcher de l'ouverture et commence à percevoir progressivement le sol extérieur, dallage, massifs végétaux et pièce d'eau, l'effet inverse se produit. L'espace se dilate et il lui est permis de prendre conscience de sa profondeur.

L'instabilité de la perception de la profondeur peut également être provoquée par la multiplication de petits espaces extérieurs. Le regard traverse ainsi plusieurs espaces successifs intérieurs puis extérieurs. La perception de la distance objective se retrouve alors perturbée pour faire place à une appréciation plus incertaine de la profondeur. (ill.100)

On a vu comment le traitement des ouvertures, par le travail d'effets aperspectifs, pouvait empêcher l'appréhension précise des distances. Elles peuvent également participer à ce que Stanislaus Fung appelle la *Fragmentation du champs visuel*. Par exemple, à travers deux ouvertures d'angle, le spectateur ne percevra pas de continuité apparente des lignes des bâtiments ou des éléments naturels d'une ouverture à l'autre. Dès lors, il peut avoir l'impression de voir deux scènes différentes et non un seul et même paysage. Les scènes cadrées par les ouvertures fonctionnent alors par effets de collage. (ill.101/102)

Tous ces éléments participant à créer un effet d'instabilité dans la perception de la profondeur spatiale ainsi que la fragmentation du champs visuel s'accompagnent d'une absence de hiérarchisation dans le traitement des proportions et de l'échelle des éléments architecturaux.

Dans la conception occidentale, les éléments de nature, comme les rochers artificiels ou les massifs végétaux, ainsi que les architectures sont soumis au loi de l'organisation perspective. La nature peut alors être au service de l'architecture pour la mettre en valeur²⁵⁸. Dans la conception chinoise qui favorise les effets de collage, les rochers associés à des végétaux de différentes tailles (arbres et massifs) mêlés aux pavillons et espaces de vie, ne peuvent mutuellement se servir de référence pour établir une proportion générale de la composition.

(ill.103)

Cette absence de hiérarchie se retrouve également dans la distribution et l'enchaînement des séquences bâties. Ainsi, des portes plus étroites peuvent ouvrir sur de grands espaces, alors que des portes plus larges peuvent mener à de petites cours. **(ill.104)**

Tous ces effets qui donnent l'illusion d'un espace illimité dans l'enceinte close du jardin, sont regroupés par S. Fung, sous le terme de *contre-effets*, c'est-à-dire la recherche d'effet inattendus, contrecarrant notre perception objective de la réalité. Cette

²⁵⁸ La théorie occidentale du jardin classique distingue trois degrés de rapport entre la nature et l'architecture. *la natura naturalis*, c'est la nature à l'état sauvage, *natura naturata*, la nature contrôlée et organisée par l'architecture, *natura artificialis*, l'art qui imite la nature.

conception particulière de l'espace visaient dans les jardins traditionnels à « *charmer, enchanter et donner du plaisir*²⁵⁹ » au même titre que la poésie ou l'observation des rouleaux de la peinture *Shanshui*. Elle porte en elle une dimension temporelle activée par le déplacement du spectateur où la contradiction apparente des éléments se retrouve successivement annulée puis stimulée selon sa position. Le proche devient lointain, le petit devient grand, le visible devient invisible, l'intérieur devient extérieur, le commensurable devient incommensurable. C'est le sens même de la philosophie du yin et du yang où les éléments se définissent plus par leur réciprocité que par leur individualité.

Cette analyse sensible des jardins a une influence directe sur la composition des plans et la conception de l'espace qui diffèrent proprement du savoir architectural conçu en Occident.

Pour Zhang Liang, l'étude des palais de style européen au *Yuanming yuan*(圆明园), illustre dès le XVIII^{ème} siècle la différence d'approche entre les deux cultures. Si les palais possèdent un caractère architectural à l'occidental que l'on peut distinguer par l'utilisation d'un vocabulaire ornemental savant et une composition équilibrée organisée par la perspective, la conception paysagère de l'ensemble

²⁵⁹ Tong Jun, *Glimpses of gardens in eastern China*, p.37 cité in Chau Hing-wah, *Wang Shu's Xiangshan Campus and Tong Jun's Writing on the Chinese Garden*. Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, Vol. 31. Edited by Christoph Schnoor. Auckland: Unitec ePress, 2014, p.11.

demeure chinoise. Il remarque que contrairement à l'axe occidental permettant d'englober d'un seul coup l'entièreté de la composition, l'aménagement du plan de masse des *Xīyáng Lóu* se caractérise par les discontinuités et les ruptures. (ill.4) Ainsi, la vue est sans cesse recoupée par des bâtiments venant briser et empêcher la perception globale de l'espace²⁶⁰.

Liang Sichen remarquait qu'en Chine, l'art de la composition était plus un art d'agencement des volumes que celui de la conception pure d'un bâtiment. Pour Liang cela «*est suffisamment prouvé que la politique, le patriarcat, les mœurs, le rituel, le bouddhisme, le taoïsme, la géomancie, donc l'esprit de la pensée chinoise, ont reposé sur l'horizontalité de l'agencement des bâtiments.*»²⁶¹»

Dès lors, le jardin pourrait être considéré comme un miroir de l'architecture. Car si l'architecture possède une tradition propre qui est celle de la conception des bâtiments. Le jardin ignore cet aspect pour privilégier plutôt la pratique de l'agencement qui consiste en la définition des rapports qui lient les volumes entre eux et leur environnement.

Si la rationalité géométrique exprimée par la perspective occidentale implique une démarcation précise entre l'observateur et son objet, le jardin chinois ne peut pas être appréhendé sans une implication

²⁶⁰ Zhang Liang, *La Naissance du concept de patrimoine en Chine XIXe-XXe siècles*, Paris, Editions Recherches/Iprouas, 2003, p.36-37

²⁶¹ Liang Sicheng, *kuí xiàn dúlè yuè sì guānyīn gé shānmén kǎo* 梁思成奎县独乐寺观音阁山门考, p.39, cité d'après Zhang Liang, op cit, p.92

permanente de l'observateur qui par son déplacement va activer un ensemble d'artifices conçus à son attention.

Ainsi, pour Zhang Bin²⁶², « Créer un jardin chinois, c'est créer un système dans lequel les gens peuvent être connectés au monde extérieur. Aujourd'hui, cela n'est pas possible avec l'architecture, parce que quand on commence à faire une chose, vous et la chose êtes séparés. Un jardin chinois est un outil de gestion des relations entre l'homme et le monde, à l'image de l'ensemble du système culturel chinois et il n'est pas facile pour l'architecture contemporaine de franchir cette limite.²⁶³ »

Par ces considérations, on peut percevoir la distance qui sépare la conception architecturale occidentale de celle de la création d'un jardin traditionnel. Nous verrons maintenant comment celle-ci a participé à enrichir la pensée des architectes de la nouvelle génération.

Un des premiers historiens modernes à s'être intéressé à l'histoire des jardins classiques chinois fut Tong Jun (1900-1983). Tong fut diplômé de l'université de Pennsylvanie en 1928 grâce au *Boxer indemnity Scholarship program*. Il rédigea dès 1937 son premier ouvrage agrémenté de relevés à l'échelle et de photographies intitulé

²⁶² Architecte et fondateur de l'atelier Z+.

²⁶³ [trad. Pers.] Gu Kai, Zhu Guangya, *Understanding TONG Jun and His Chinese Garden Study: A Report of Symposium on Glimpses of Gardens in Eastern China*, Journal of Chinese Architecture and Urbanism, Vol I, n°1, 2019, p.4.

*Souvenirs des jardins du Jiangnan*²⁶⁴ Cependant cet ouvrage ne sera publié qu'en 1963. Il fut professeur à l'université de Nanjing et eu comme élève Wang Shu et les membres du groupe Nanda dont faisait partie Zhang Lei. Peu avant son décès en 1983, il livra un manuscrit en anglais *Glimpses of gardens in eastern China*,²⁶⁵ qui deviendra son ouvrage le plus célèbre²⁶⁶.

Tong fut une figure très influente dans le milieu architectural chinois. Il réussit à faire naître chez ses élèves l'intérêt pour l'étude de la culture classique en faisant revivre l'esprit des lettrés amateurs comme une approche possible du métier d'architecte. A ce propos il disait « *Les lettrés, et non les horticulteurs ou les architectes paysagistes, pourraient réussir à concevoir un jardin chinois classique à tout moment. En tant qu'amateurs, ils pourraient accomplir cette entreprise poétique et romantique, sinon avec distinction, du moins avec un intérêt et un goût personnels. L'intérêt personnel et le goût, même s'il est souligné, comptent ici beaucoup plus que les simples connaissances techniques.*²⁶⁷ »

²⁶⁴ Tong Jun, *Record of Jiangnan Gardens*, 2e ed., China Architecture & Building Press, Pékin, 1984.

²⁶⁵ Tong Jun, *Glimpses of gardens in eastern China*, China Architecture & Building Press, Pékin, 1997.

²⁶⁶ Chau Hing-wah, *Wang Shu's Xiangshan Campus and Tong Jun's Writing on the Chinese Garden*. Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, Vol. 31. Edited by Christoph Schnoor. Auckland: Unitec ePress, 2014, p.2.

²⁶⁷ Tong Jun, *op cit*, 1997. Cité par Chau Hing-wah, *op cit*, 2014, p.2

La culture des lettrés, dont Wang Shu et d'autres architectes se réclament, est transdisciplinaire et implique une connaissance approfondie de la philosophie, de la poésie, de la peinture, de la calligraphie mais également de l'art des jardins.

Nous verrons maintenant comment ces connaissances s'appliquent en architecture contemporaine à travers le projet de la maison d'hôtes Washan d'Amateur architecture studio.

La maison d'hôtes Washan, est le dernier édifice construit sur le campus de l'académie d'art de Xianshan à Hangzhou en 2013. Il contient vingt chambres destinées aux visiteurs de l'université mais également un restaurant, une maison de thé, et un auditorium.

Le bâtiment est implanté sur 130m, le long d'une rivière, au pied d'une petite montagne. Son principe de composition est inspiré de la lecture des peintures Shanshui. L'élément le plus caractéristique du projet est sa grande toiture de tuiles qui recouvre l'entièreté de la parcelle sur une emprise au sol de plus de 5000m². Elle est à l'image des chaines de montagnes représentées en arrière-plan des rouleaux de peinture, comme le suggère le nom de *Washan* (瓦山) qui signifie littéralement *la montagne de tuiles*. Le visiteur est invité à y pénétrer comme s'il s'agissait d'un de ces paysages de Guo Xi que « *l'on traverse et que l'on contemple* ». Wang Shu a conçu ce projet en terme d'expérience, depuis la réception jusqu'aux chambres, le visiteur s'apprête à traverser une succession de séquences au sein du grand paysage unifié que représente la toiture. Dont l'architecte dit avoir été inspiré par le souvenir d'un village du Hunan composé

d'une centaine de maison entièrement recouvertes par une seule même grande toiture.

Une trentaine de murs en pisé renforcés par des structures de béton armé, sont disposés en peigne entre la montagne et la rivière et composent la structure porteuse de l'édifice. Les programmes sont implantés entre les murs, laissant également des interstices où se trouvent des bassins, des jardins et de petites cours. Chaque interstice est conçu avec son ambiance particulière, sa lumière propre, ses échappées visuelles. La rythmique des séquences étonne par la diversité des surfaces et de leur matérialité (pierre, écran de bambou, poutre en acier, mur de *wapan*, charpente en bois) mais aussi par les changements d'échelle qui se produisent selon les cheminements (hauteurs sous plafond variables, enchaînement de petits espaces et de grandes ouvertures sur le paysage, contact plus ou moins sensible avec la matière) Les séquences sont reliées entre elles par des jeux de passerelles permettant de distribuer les étages et d'accéder au toit. Si la progression peut se faire linéairement depuis l'entrée vers les chambres, le bâtiment ne possède pas pour autant de direction précise, il se traverse de long en large et offre une multitude de nuances d'espaces oscillants entre intérieur et extérieur.

Si la culture des lettrés a toujours été un repère et une clé de lecture essentielle dans l'œuvre de Wang Shu. C'est probablement dans le projet de la *Wa shan* qu'elle trouve sa manifestation la plus concrète et la plus aboutie.

ill.96 Les trois types de lointains selon Guo Xi. A gauche la vision plane (平远 *Ping Yuan*), au centre la vision en profondeur, du sommet vers le pied de la montagne (深远 *Shen Yuan*) ; à droite la vision haute, depuis le pied de la montagne vers le somme (高远 *Gao Yuan*).

ill.97 Vue du pavillon isolé dit « de l'ombrelle et du bambou » dans le jardin de l'humble administrateur à Suzhou. On note le phénomène de contraction/dilatation spatiale au fur et à mesure du déplacement.

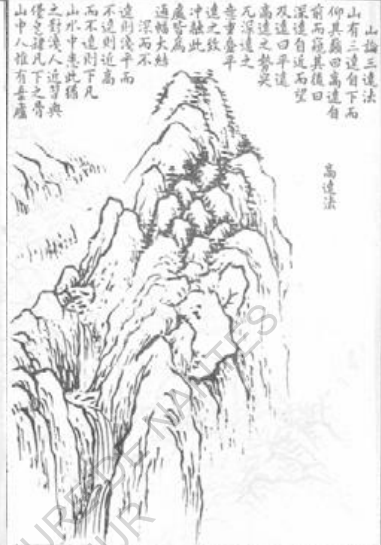
ill.98 Jardin de l'humble administrateur à Suzhou. Un autre effet de contraction spatiale où la bordure de la terrasse empêche de percevoir la pièce d'eau en contrebas.



平遠法



深遠法



高遠法

山有三遠自下而仰其巔曰高遠自深遠自遠而望曰平遠
 高遠之勢突兀深遠之勢蒼翠平遠之勢
 通暢大略不遠則近高而不遠則近凡
 山水中先此猶之對鏡人近習典
 儻之諱凡下之奇
 山中人惟有平處
 地處險非而竟走
 安無遠近其高
 富以象高之
 十卷
 應
 非高
 遠而
 深遠
 以
 明堂
 非深
 何遠
 平堂
 平之
 者于
 處公
 遠而

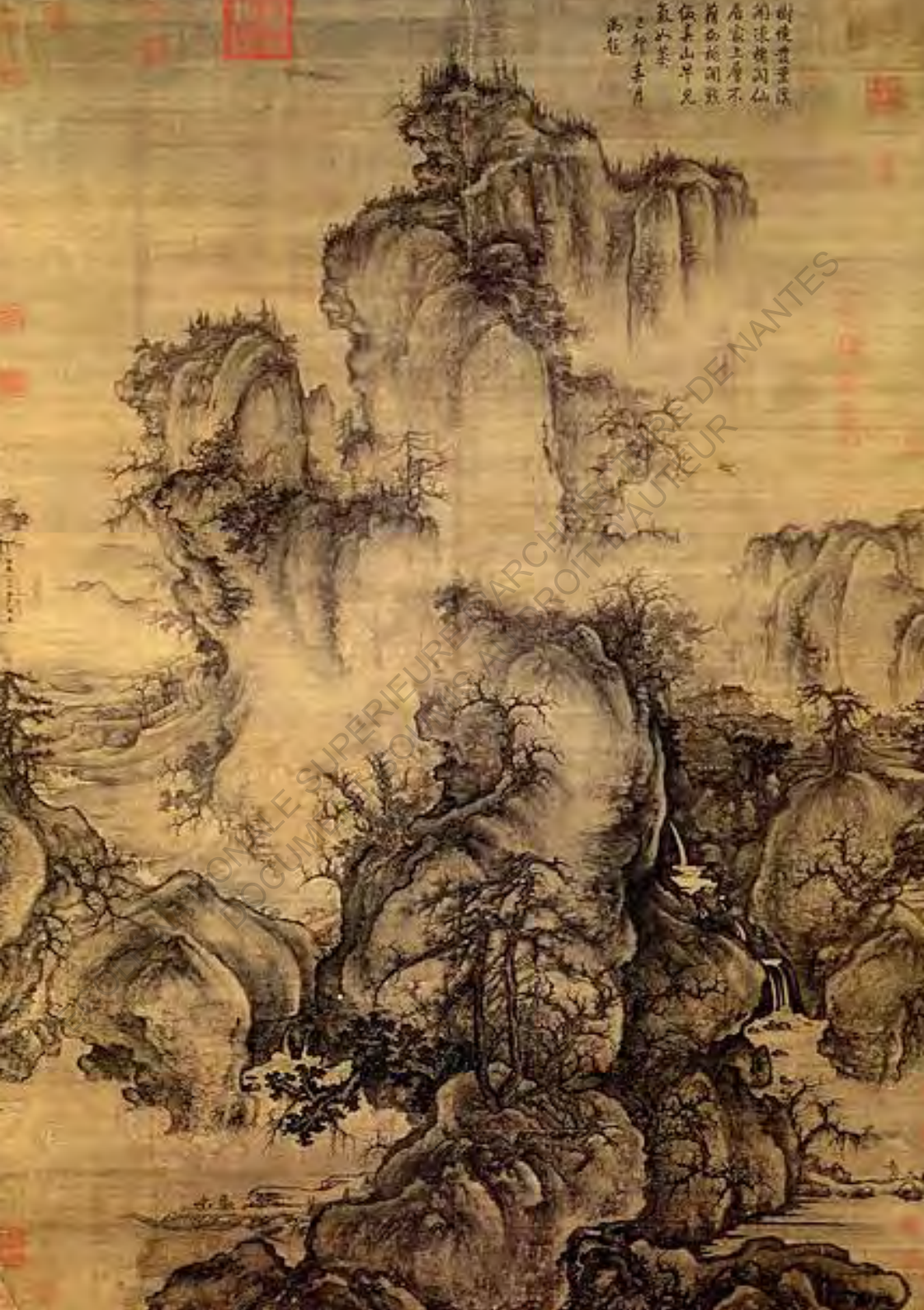
山有三遠自下而仰其巔曰高遠自深遠自遠而望曰平遠
 高遠之勢突兀深遠之勢蒼翠平遠之勢通暢大略
 不遠則近高而不遠則近凡山水中先此猶之對鏡人
 近習典儻之諱凡下之奇山中人惟有平處地處險非而
 竟走安無遠近其高富以象高之十卷應非高遠而深遠
 以明堂非深何遠平堂者于處公遠而



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.99 Guo Xi (1020-1090), *début du printemps*, copie de 1702, 158,3 × 108,1 cm. Musée national du palais, Taipei.

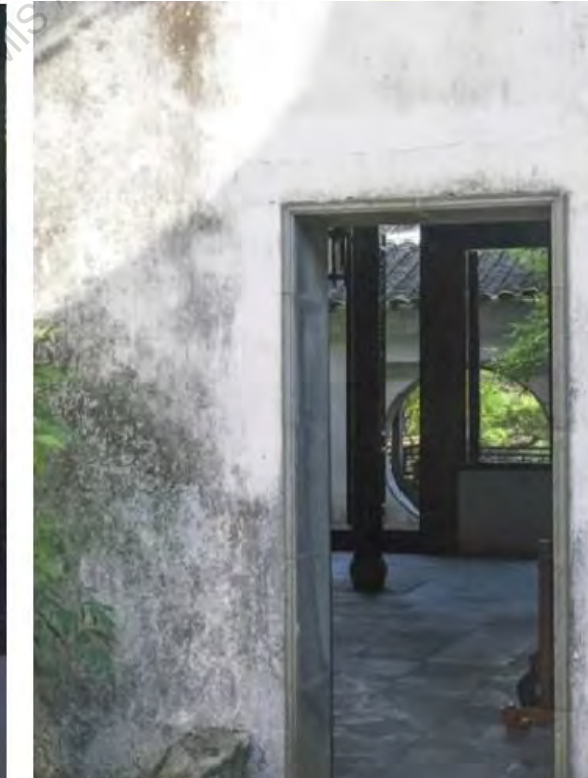
樹繞雲崖
石室上層不
能西極開
依其山早見
蘇山茶
乙卯春月
炳龍



ill.100 [en haut à gauche] jardin de l'humble administrateur à Suzhou. La fragmentation du champs visuel est clairement explicitée dans cette photographie, l'interruption des lignes de l'architecture cadrées par les ouvertures participe à créer des effets de collage.

ill.101 [en haut à droite] jardin de l'humble administrateur à Suzhou. La multiplication des ouvertures et de petits espaces extérieurs engendre une multiplication des points de fuite perspectifs donnant l'illusion d'un espace bien plus vaste qu'il ne l'est réellement.

ill.102-103 [en bas à gauche et droite] jardin de l'humble administrateur à Suzhou. Le regard traverse plusieurs espaces successifs intérieurs puis extérieurs modifiant ainsi notre perception de la profondeur spatiale (ào, 奥).



ill.104 jardin de l'humble administrateur à Suzhou. L'échelle relative d'éléments juxtaposés (architectures, végétation et rochers) rend difficile l'appréhension de la dimension réelle des éléments.

ill.105 Les contre-effets. La porte de gauche mène sur une petite cours extérieure. La porte de droite mène sur une grande salle intérieure.

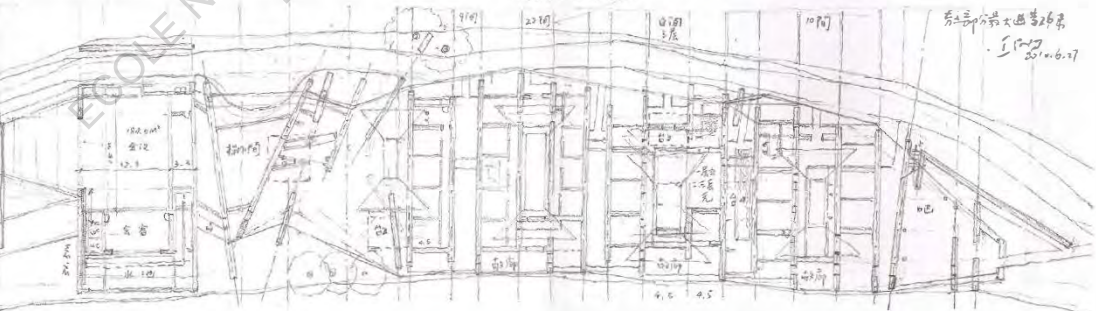
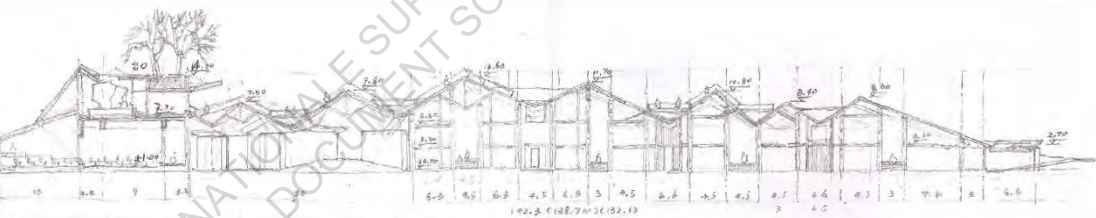


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.106 Plan du jardin Yuyuan à Shanghai. La composition du jardin peut-être divisée en sous-compositions, elles-mêmes divisées en sous-sous-compositions possédant chacune leur propre équilibre. Ce principe de composition peut être rapproché des fractales illustrées par le triangle de Sierpiński et illustre le concept de fini-infini. Par ailleurs, I.M. Pei l'utilisait régulièrement dans ses projets comme pour les plans de la bibliothèque Kennedy ou du musée de Washington. On le retrouve également dans une certaine mesure au *West Village* de Liu Jiakun.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.107 Amateur architecture Studio, la maison d'hôtes Washan, Hangzhou,
2013.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ill.108 Le projet dans son environnement.

ill.109 La maison d'hôtes vue depuis la rive du Campus de l'académie d'art.

ill.110 Les distributions intérieures



Conclusion



A travers cette étude, nous avons pu constater le chemin parcouru par les architectes de la nouvelle génération en l'espace d'une trentaine d'années seulement. Si pendant près d'un siècle les chinois ont entretenu un rapport ambigu avec le concept de modernité, les architectes contemporains ont su parvenir à reposer les termes du questionnement.

Aussi, la *chineseness* peut être entendue comme le désir de dépasser le paradoxe exposé en introduction. C'est ce que suggèrent les architectes, historiens et critiques contemporains comme Jiawei Han pour qui « *Ceux qui définissent la pensée chinoise d'un point de vue Orient/Occident ou socialiste/capitaliste se limitent eux même à ces antagonismes. Les architectes chinois contemporains ont dû se tourner à la fois vers l'Est et vers l'Ouest pour trouver des modèles, mais l'identité qu'ils sont en train de créer ne réside pas simplement dans cette opposition binaire. Les architectes chinois contemporains se rendent eux-mêmes compte de l'impossibilité de trouver l'unicité dans cette simple dichotomie.* »

Au-delà des théories importées, les architectes ont su inventer en puisant dans leur culture, les fondements d'une pratique architecturale renouvelée dont le travail sur les matériaux, les typologies et l'espace ne sont que les aspects les plus saillants.

Ces fondements sont autant de ressources qui leur permettent maintenant de faire face aux complexités de leur pays.

Toutefois, la réalité qu'ils tentent d'appréhender ne semble pas se laisser saisir aussi facilement. c'est ce que suggère Liu Jiakun lorsqu'on lui demande qu'elle en serait sa vision : « *comment décrire cette réalité ? Je n'en suis pas très sûr moi-même.* »

Cette interrogation qui demeure, nous renvoie à celle du regard introspectif, que les chinois portent sur leur propre passé. Wang Shu remarque que si, « *Un siècle de révolutions successives ont tué la confiance que la Chine mettait dans sa propre culture et l'amour qu'elle lui portait.*²⁷⁵ », la situation actuelle apparaît encore être chargée d'un fardeau émotionnel qui conduit de nombreux chinois à considérer l'histoire comme quelque chose d'étranger. C'est en ce sens que l'on pourrait interpréter ses mots lorsqu'il parle d'*interruption* de la tradition²⁷⁶ (传统的中断, *Chuántǒng de zhōngduàn*).

Dès lors, le travail des architectes s'apparente à une recherche sensible et poétique visant à redonner forme aux souvenirs enfouis de la mémoire collective. L'histoire, considérée comme ce qui nous « *donne le sentiment d'appartenir au monde*²⁷⁷ », peut devenir une

²⁷⁵ Wang Shu, Cité de l'architecture et du patrimoine, Leçon inaugurale de l'École de Chaillot, 31 janvier 2012, p.18.

²⁷⁶ www.landscape.cn/article/2447.html

²⁷⁷ « Lorsque je regarde le monde autour de moi, je réalise que tout ce que je vois est histoire. Presque tout ce qui nous entoure est rempli d'histoire, dans nos paysages, nos villages et nos villes, jusqu'aux maisons et aux pièces où nous vivons ; nous devons seulement le voir. Tout a été fait par quelqu'un, par des gens que je ne connais pas, des gens que je n'ai jamais rencontré et qui, pour la plupart, sont morts depuis longtemps. C'est un sentiment qui me rassure de plus en plus et qui me donne le sentiment

ressource utile pour tenter d'imaginer une vie meilleure²⁷⁸. C'est ce que rappelle Liu Jiakun dans une courte anecdote chargée de signification : « L'année dernière, j'ai participé à un colloque à Nandu²⁷⁹ dont le thème principal était « la tradition et nous » (传统与我们, *Chuántǒng yǔ wǒmen*). Lorsque j'ai fait ma présentation, j'ai suggéré de supprimer le « et » (与) et proposé d'ajouter un autre caractère entre eux pour le changer en « La tradition c'est nous » (传统是我们, *Chuántǒng shì wǒmen*)²⁸⁰»

A travers ce point, on peut appréhender un dernier aspect de la *chineseness*. Celui de la volonté d'aller contre l'Histoire pour retrouver le sens de l'histoire, des histoires²⁸¹, seules capables de retisser les liens des valeurs spirituelles.

d'appartenir au monde.» Zumthor Peter, Lending Mari, *présences de l'histoire*, Scheidegger & Spiess, 2018, p.

²⁷⁸ « Avec toutes les richesses accumulées, beaucoup de gens sont devenus très riches, mais peu de gens réussissent à acquérir une vie meilleure. Parce que sans culture, sans un sens de l'histoire, ils ne peuvent même pas savoir ce que la bonne vie pourrait-être, ils veulent toujours quelque chose de gigantesque ! cette fascination pour la taille dit beaucoup sur l'incapacité à imaginer la qualité de vie. » interview de Yung Ho Chang, in Rizzardi Pier Alessio, Zhang Hankun, *op cit*, 2018, p.150.

²⁷⁹ Colloque tenu en 2011 commémorant le 100^e anniversaire de la Révolution de 1911 avec pour invités entre autres, Wang Shu, Lai Delin, Leung Man-tao... Compte rendu du colloque disponible en chinois sur : <http://sz.leju.com/zhuanti/zgjzsxlt/>

²⁸⁰ Han Jianwei, *op cit*, p.313.

²⁸¹ Cela nous ramène à la remarque de Liu Jiakun sur l'évolution étymologique du mot état-nation en chinois : *Jiā Guó* (家国), *Guó Jiā* (国

Aussi pourrait-on penser que la contribution des architectes de la nouvelle génération ne réside pas seulement dans la réalité de leur architecture mais également dans le message qu'ils délivrent aux chinois en leur indiquant le chemin tapi de la continuité.

Segalen l'avait compris à la fin du XIXe siècle « *les chinois ont su transférer le problème : l'éternité ne doit pas habiter l'architecture, elle doit habiter l'architecte.* »

Gageons que la nouvelle génération saura lui donner raison à nouveau.

家), voir note 37. Je rajoute ici la fin de sa citation qui prend la forme d'un dialogue avec Jianwei Han son intervieweuse :

« -Han : When we say Jiā Guó (家国), does it convey that China is based on the unit of Jia (家), the family?

-Liu: « Yes, if there is no family, China does not exist, countless Jiā (家) together form a Guó (国). » in Han Jianwei, op cit, p.293.

Sources et bibliographie



Bibliographie

- Billeter Jean-François, *La Chine trois fois muette*, Allia, rééd. 2019,140p.
- Boisard Anne-Sophie, *Le logement dans la Chine urbaine contemporaine : un lieu d'analyse stratégique pour les pratiques de consommation de la nouvelle classe moyenne cantonaise*, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Desjeux, université Paris V, 2007, 429p.
- Botz-Bornstein Thorsten, *Wang Shu and the Possibilities of Architectural Regionalism in China*, Nordic Journal of architectural Research, Volume 21, No 1, 2009, 14p.
- Bruter Jonathan, Perysinaki Aliko-Myrto, *La perception du paysage dans le processus de création architecturale chez Wang Shu. Analyse du campus Xiangshan de l'Université des Beaux Arts de Hangzhou*, Landscape versus architecture : (in)distinction and (in)discipline, n° 13, Lille : Cahiers thématiques ENSAP Lille, 2014, pp. 37-51
- Chau Hing-wah, *Contemporary Chinese Architecture and Criticism: Interview with Tao Zhu*, HKIA Journal 57, 2010, p.86-91.
- Chau Hing-wah, *Xianfeng architects in contemporary China (1990s-2000s)*, Deakin University Research Online, 181, 2011, p.181-189.
- Chau Hing-Wah, *Social Critiques and Responses of Selected Contemporary Chinese Architects, 1990s-2000s*, in Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 30, Open, ed. A.Brown et A. Leach, vol. 1, p287-297.
- Chau Hing-wah, *Wang Shu's Xiangshan Campus and Tong Jun's Writing on the Chinese Garden*. Proceedings of the Society of

Architectural Historians, Australia and New Zealand, Vol. 31. Edited by Christoph Schnoor. Auckland: Unitec ePress, 2014, 51-58

- Chau Hing-wah, *Xianfeng (先鋒)? Houfeng (後鋒)? Youfeng (有鋒)?: An analysis of selected contemporary Chinese architects Yung Ho Chang, Liu Jiakun, Wang Shu (1990s-2000s)*, *Frontiers of Architectural Research*, n°4, 2015, p.146–158.

-Chau Hing-wah, *The Aesthetics of Reuse: The Materiality and Vernacular Traditions of Wang Shu's Architecture*, *Unmaking Waste 2015 conference proceedings*. Adelaide, SA: Zero Waste SA, *Research Centre for Sustainable Design and Behaviour*, 2015. p.358-364.

-Cheng François, *Le vide et le plein*, Paris, Seuil, 1991, 157p.

-Chung Judy Chuihua (dir.), Inaba Jeffrey (dir.), Koolhaas Rem (dir.), Leong Sze Tsung (dir.), *Harvard project on the city I: Pearl river delta*, in *Mutations*, Barcelone, Actar, 2001, p.280-355.

-Cody J., Steinhardt Nancy, Atkin Tony (dir.), *Chinese architecture and the Beaux-Arts*, Honk Kong university press, 2011, p.153-169.

-Ding Guanghui, Hale Jonathan, Parnell Steve, *Constructing a place for critical practice in China: the history and outlook of the journal Time + Architecture*, *Architectural Research Quarterly*, 17, 2013, p 237-252.

-Ding Guanghui, "Experimental Architecture" in China, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 73, No. 1, Mars 2014, pp.28-37.

-Ding Guanghui, *constructing a place of critical architecture in China, intermediate critically in the journal Time + architecture*, Londres, Routledge, 2016, 240p.

-Ding Guanghui, *gli istituti per la progettazione in Cina: un ibrido tra burocrazia e carisma*, *Domus*, n°1034, Avril 2019, p.414-423.

-Fung Stanislaus, *Memory, Direct Experience, and Expectation: The Contemporary and the Chinese Landscape*, in *Thinking the*

Contemporary Landscape, dir. Girot C., Imhof D., New York : Princeton Architectural Press, 2017.

-Frampton, Kenneth, *Towards a Critical Regionalism, Six Points for an Architecture of Resistance*, 1983.

-Frampton Kenneth (dir.), *Wang Shu Amateur Architecture Studio*, Lars Mueller, 2017, 240p.

-Gao Minglu, *The 1985 New Wave Art Movement*, in [cat exp.] Doan Valerie C. (dir.), *China's new art, post-1989, with a retrospective from 1979-1989*, ed. Hanart T Z Gallery, Hong Kong, p.CIV-CVII.

-Ged Françoise, Edelman F. (dir.), *Dans la ville chinoise : regard sur la mutation d'un empire*, cat.exp., Paris, cité de l'architecture et du patrimoine (18 juin – 19 septembre 2008), Paris, 2008, 340p.

-Golden Elisabeth, *traditional materials optimized for the XXIst century*, ASCA International conference, University of Washington, 2012, p.65-71.

-Gu Kai, Zhu Guangya, *Understanding TONG Jun and His Chinese Garden Study: A Report of Symposium on Glimpses of Gardens in Eastern China*, Journal of Chinese Architecture and Urbanism, Vol I, n°1, 2019.

-Guo Qinghua, *Yingzao Fashi: Twelfth-Century Chinese Building Manual*, Architectural History : Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain, vol. 41, 1998, p. 1-13.

-Han Jiawen, *Two spheres: Mao and the market in Chinese architecture (1990-)*, Thèse de doctorat soutenue à l'université de nouvelles Galles du Sud, 2014, 350p.

-Holm M.J., Kjeldsen K., Kellehaug M.M. (dir.), *Wang Shu amateur studio*, cat.exp., Humlebæk, Louisiana Museum of modern art (3 février – 30 avril 2017), Zurich, Lars Mueller, 2017, 238p.

-Hua Yi, *the design strategies of Liu Jiakun through the practice of Xicun*, Time+architecture, février 2016,p.98-105.

- Ji Cheng, *Yuanye, le traité du jardin (1634)*, traduit par Che Bing Chiu, Éd. de l'Imprimeur, 1997, 320 p.
- Ke Song, *Political Ideology and the Production of Architectural Theories in Mao's China (1949-1976)*, in *Architectural Histories*, 6(1): 18, 2018, p.1-15.
- Lai Delin, *Idealizing a Chinese Style: Rethinking Early Writings on Chinese Architecture and the Design of the National Central Museum in Nanjing*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 73, No. 1 mars 2014, pp. 61-90.
- Lee Gregory, *Sinopolis: "Chineseness" and the Modern Chinese City*, Communication au colloque 'The Idea of the City', Université de Northampton, juin 2017,, 16p.
- Li Dan, *the concept of 'Oku' in Japanese and Chinese traditional paintings, gardens, and architecture: a comparative study*, Graduat school of human environment studies, Université de Kyushu, 2009.
- Li Shiqao, *reconstructing chinese building tradition, The Yingzao fashi in the early 20th century*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 62, No. 4 (Dec., 2003), pp. 470-489.
- Li Xiangning, *Contemporary Architecture in China: Towards a Critical Pragmatism*, Images Publishing, 2018, 440p.
- Li Xiangning, *in search of lost times*, in *Timeless China, Building a New Tradition*, *arquitectura viva*, n°180, décembre 2015.
- Li Xiangning, *from « experimental architecture » to « critical pragmatism » : contemporary architecture in China*, revue *A+U*, n°546, mars 2016, p.8
- Li Ying, *Renovation of vernacular architecture in rural China*, these de doctorat, Université polytechnique de Catalogne, 2017,243p.
- Liang Sicheng (édité par Wilma Fairbank), *a pictorial history of chinese architecture*, Cambridge, MIT Press, 1984.
- Liu Jiakun, *discours narratif et stratégie Low-tech (叙事话语与低技策略)*, *The architect*, 78, 1997, p.46-53.

- Liu Jiakun, *ma pratique architecturale en Chine occidentale*, (我在西部做建筑), Time+ Architecture, no. 4, 2006, 3p.
- Liu Jie, *chinese ancient Timber arch bridges* (中国古代木拱桥), tongji university, s.d.
- Liu Jie, Shen Weiping, *Chinese rainbow bridges*, [s.d], 6p.
- Luna Ian, Tsang Thomas, *On the Edge Ten Architects from China*, Milan, Rizzoli, 2007, 224p.
- Lu Andong, Dou PingPing, *responsive experimentalism : form creative resurgence to design research 1978-2018*, Architectural Design, November/december 2018, n°256, p.7-15.
- Pan Jie, *rêve d'espace, éléments de réflexion sur le traitement de l'espace dans la peinture chinoise*, mémoire soutenu à l'école supérieure des beaux-arts de Marseille, 2015, 84p.
- Robbins Alicia, Boardman Paul, Perez-Garcia John, Braden Rose, *China Sourcebook: An Introduction to the Chinese Residential Construction and Building Materials Market*, Center for International Trade in Forest Products University of Washington, College of Forest Resources, 2004, p.2.
- Rowe Peter, Kuan Seng, *Architectural Encounters with Essence and Form in Modern China*, MIT Press, Cambridge, 2002, 304p.
- Rizzardi Pier Alessio, Zhang Hankun, *The condition of chinese architecture*, TCA think tank, 2018, 480p.
- Ryckmans Pierre, *l'humeur, l'honneur, l'horreur*, Robert Laffont, Paris, 1991, 184 p.
- Vandier-Nicolas Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, Klincksieck, 1982, 147p.
- Walker Anthony, *Land, Property & Construction in the People's Republic of China*, Honk Kong University Press, 1991, 139p.
- Wang Shu, *The Pritzker architecture price : Ceremony Acceptance Speech*, 2012, 2p.
- Wang Shu, *Imagining the house*, lars Mueller, 2012, 168p.

- Wang Shu, Ged Françoise, Péchenart Emmanuelle, *Wang Shu: construire un monde différent conforme aux principes de la nature*, Leçon inaugurale de l'Ecole de Chaillot, prononcée le 31 janvier 2012, Ed. Cité de l'architecture & du patrimoine, 2013, 128p.
- Wiseman Carter, *the architecture of I. M. Pei with an illustrated catalogue of the buildings and projects*, Thames & Udson, 2001, 340p.
- Xing Ruan, *Accidental Affinities: American BeauX-Arts in Twentieth-Century Chinese Architectural Education and Practice*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 61, No. 1 Mar., 2002, pp. 30-47.
- Xue Charlie Q. L, *Building a Revolution: Chinese Architecture Since 1980*, Hong Kong University Press, 2006, 204p.
- Xue Charlie Q. L., Ding Guanghui, *A History of Design Institutes in China: from Mao to market*, Chicago Press, 2017, 230p.
- Yao Yung-Wen, *The void of chineseness: contemporary art and cultural Diplomacy in China*, International Journal of Social Science and Humanity, Vol. 5, No. 11, November 2015.
- Ying Wang, *The specter of style: shifting understandings in twentieth-century architectural discourse in China*, thèse de doctorat (dir. Hilde Heynen), Université catholique de Louvain, 2018, 207p.
- Yu Rongrong, Ostwald Michael, *Spatio-visual experience of movement through the Yuyuan Garden: A computational analysis based on isovists and visibility graphs*, Frontiers of Architectural Research, Volume 7, n° 4, December 2018, Pages 497-509.
- Zhang Liang, *La Naissance du concept de patrimoine en Chine XIXe-XXe siècles*, Paris, Editions Recherches/Ipraus, 2003, 287p.
- Zhang Meng, *la contradiction au sein de l'architecture, l'un et l'autre interreliés*, mémoire de master, Ensa Nantes, janv. 2019, 100p.
- Zhang Zao, West village courtyard (西村大院儿), Architectural Journal, 11/2015, p.60.

-Zhu Jianfei, *Architecture of Modern China: A Historical Critique*, Londres, Routledge, 2009, 316p.

-Zhu Jianfei, *Political and Epistemological Scales in Chinese Urbanism*, Harvard Design Magazine, 37, 2014, p. 74–79.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Catalogues AEDES

-*Ai Weiwei, Beijing. Fake Design in the Village*, cat.exp., Berlin, Architekturforum Aedes, 2007.

-*DnA_Design and Architecture : architecture as transformer Projects 2004–2018*, cat.exp., Berlin, Architekturforum Aedes, 2018.

-*Liu Jiakun: Selected Works, , Now and Here : Chengdu*, cat.exp., Berlin, Architekturforum Aedes (22 juillet 2017 – 31 aout 2017), 2017.

-*Rural Moves - The Songyang Story*, Xu Tiantian, *DnA_Design and Architecture, Beijing*, cat.exp., Berlin, Architekturforum Aedes (17 mars 2018 – 17 juin 2018), 2018.

- *Tu Mu : young architecture of China : Ai Wei Wei, Atelier Feichang Jianzhu, Liu Jiakun, MADA, Wang Shu, Nanda Jianzhu = Tu Mu : junge Architektur aus China*, Aedes East Forum, 2001.

-*ZAO/Standardarchitecture, Beijing, contemplating basics*, cat.exp., Berlin, Architekturforum Aedes (31 janvier 2015 – 26 mars 2015), 2015.

-*Zài Xīng Tǔ Mù. Sechzehn chinesische Museen, Fünfzehn chinesische Architekten*, cat.exp., Berlin, Architekturforum Aedes (27 aout 2016 – 13 octobre 2016), 2016.

Médiagraphie

-Andreu Paul, *Promenades d'architectes, Pékin vu par Paul Andreu*, première diffusion novembre 2003 sur France 5

-Frampton Kenneth, *Chinese Architecture*, conférence tenue à la Harvard Graduate School of Design (GSD), le 19 septembre 2016.

-Fung Stanislaus, *Recent projects in rural China*, conférence tenue à la Harvard GSD, novembre 2018.

-Garcias Juliette, *la maison d'hôtes Washan*, Les films d'ici, collection architecture pour ARTE, 2015.

-He Jianxiang, Ying Jiang architectes, *O-office Architects, Guangzhou*, Cité de l'architecture et du patrimoine, les entretiens de Chaillot, 17 septembre 2018.

-Li Xiangning, *inwardness and memory in chinese contemporary architecture*, conférence tenue à la Harvard GSD, avril 2016.

-Li Xiaodong, *A Reflexive Regionalist Approach to Practice*, lecture at Sydney School of Architecture, Design and Planning, conference tenue le 19 juillet 2018.

-Liu YiChun (atelier Deshaus), *Structure matters*, conférence tenue à la Harvard GSD le 19 avril 2016.

-Liu Jiakun, *Penetrating the reality*, Cité de l'architecture et du patrimoine, conférence tenue le 19 octobre 2009.

-Liu Jiakun, *The soul of places*, Cité de l'architecture et du patrimoine, conférence tenue le 26 février 2018.

-Lu Shaoming, *Hidden orders in Chinese gardens: irregular fractal structure and its generative rules*, Environment and Planning B: Planning and Design 2010, volume 37, p.1076-1094.

-Ma Qingyun, Evening Lecture Series of the USC School of Architecture, conference tenue le 31 janvier 2015.

-Pei Ieoh Ming, *America Now*, interview par Barbaralee Diamonstein-Spielvogel, Duke university library digital collection, 1980.

-Tassy Emma, *La Chine dans l'objectif, 4 épisodes : 1) Les Bouleversements du paysage - 2) La Quête de soi - 3) La Rébellion par l'Image - 4) Vers une beauté chinoise*, Arte France, 2013.

-Yuan Philip F. (archi union), conférence tenue à la Columbia Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP), le 12 février 2018.

-Wang Shu, Cité de l'architecture et du patrimoine, Leçon inaugurale de l'Ecole de Chaillot, 31 janvier 2012, 128p.

-Wang Shu, *One village and one museum*, Pavillon de l'arsenal, 25 janvier 2018.

-Zhang Ke (ZAO/standardarchitecture), *Rethinking Basics: From Tibet to Beijing and Beyond*, Aga Khan program, Harvard GSD, novembre 2016.

Sites internet

www.chinese-architects.com (annuaire plurilingue des agences chinoises)

Sources illustrations

- http://www.newsancai.com/gb/literature-2/painting/2015/04/05/192879-長春園西洋樓銅版畫 (組圖) i ll. 1
- http://upload.art.ifeng.com/2018/0814/1534213526709.jpg i ll. 2
- Zhang Liang, op cit, p.36. i ll. 3
- https://timgsa.baidu.com/timg?image&quality=80&size=b9999_10000&sec=1565118919&di=8bfb001c9431541d3ffb664667e5dcdf&imgtype=jpg&er=1&src=http%3A%2F%2Fwww.imaia.com%2Fupload%2Fimage%2F2017%2F02%2F22%2F1487725652221060106.jpg i ll. 4
- https://timgsa.baidu.com/timg?image&quality=80&size=b9999_10000&sec=1565118705&di=8ca9b93c783d9ff96037549c03bff7ad&imgtype=jpg&er=1&src=http%3A%2F%2Fimage.theper.cn%2Fwww%2Fimage%2F10%2F951%2F183.jpeg i ll. 5
- https://www.gilendoorsystems.com/dokumente_bilder/referenzen/oeffentliche-einrichtungen/nanjing-museum_nanjing_china/image-thumb__2585__slider/gilgen_door_systems_referenz_oeffentliche_einrichtungen_nanjing-museum_nanjing_china_01.jpeg i ll. 6
- Rizzardi Pier Alessio, op cit, p.104. i ll. 7
- https://upload.wikimedia.org/commons/6/64/Funeral_of_Sun_Yat-sen_01.jpg i ll. 8
- Ying Wang, op cit, p.43 i ll. 9
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b5/Chongqingdlt.jpg/800px-Chongqingdlt.jpg i ll. 10
- https://timgsa.baidu.com/timg?image&quality=80&size=b9999_10000&sec=1565124928&di=344b1fc87f0918f90ee0984e3c8e9445&imgtype=jpg&er=1&src=http%3A%2F%2Fwww.szsjd.com.cn%2Fupload%2Fnews%2Fmonth_1408%2F201408041624118966.jpg7 i ll. 11
- https://www.tourismmail.com/public/uploads/2018/05/Beijing-museum.jpg i ll. 12
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Beijing-Railway-Station-2014.jpg/800px-Beijing-Railway-Station-2014.jpg i ll. 13
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ab/Military_Museum_of_the_Chinese_People%27s_Revolution_201709.jpg/1024pxMilitary_Museum_of_the_Chinese_People%27s_Revolution_201709.jpg i ll. 14
- i ll. 15

https://timgsa.baidu.com/timg?image&quality=80&size=b9999_10000&sec=1565125321&di=5cf2e4266f5ce4c0bd9443a0adcdf179&imgtype=jpg&er=1&src=http%3A%2F%2Fpic13.997788.com%2Fpic_auction%2F00%2F03%2F65%2F92%2Fau3659231.jpg

III. 16

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/de/MinzuGong.JPG/800px-MinzuGong.JPG>

III. 17

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/de/MinzuGong.JPG/800px-MinzuGong.JPG>

III. 18

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Diaoyutai_2.jpg/1024px-Diaoyutai_2.jpg

III. 19

<http://www.people.com.cn/mediafile/200409/30/F2004093009521200000.jpg>

III. 20

https://www.showsbee.com/newmaker/www/u/2012/20125/com_img/201251311512183027.jpg

III. 21

Rizzardi Pier Alessio, op cit, p.113.

III. 22

https://ss2.bdstatic.com/70cFvnSh_Q1YnxGkpoWK1HF6hhy/it/u=2566749518,1108006482&fm=15&gp=0.jpg

III. 23

<https://edge.media.datahc.com/HI135345452.jpg>

III. 24

<https://image.slidesharecdn.com/i-150228090052-conversion-gate01/95/im-pei-22-638.jpg?cb=1425114433>

III. 25

http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com/q_70,c_zoom,w_640/images/20171023/8b3aa5fded154c63b10b66d5c68bd3a8.jpeg

III. 26

http://www.visitourchina.com/FileUpload/Guide/Picture/140505120137_5260.jpg

III. 27

<https://www.chinaitbettrain.com/assets/images/railway-stations/beijing-west-railway-station/beijing-railway-station-square.jpg>

III. 28

<https://shenzhenshopper.com/wp-content/uploads/2014/06/0-4.png>

III. 29

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c9/Jin_Mao_Tower_from_Shanghai_tower.jpg/260px-Jin_Mao_Tower_from_Shanghai_tower.jpg

III. 30

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f0/Shanghaigrandtheatre.jpg/1024px-Shanghaigrandtheatre.jpg>

III. 31

Walker Anthony, op cit, p.73

III. 32

- <https://www.zedbooks.net/blog/posts/inside-china-ghost-cities/> i | | . 33
- https://timgsa.baidu.com/timg?image&quality=80&size=b9999_10000&sec=1565715153&di=a867b1857c5ee90ccf30b946f815f570&imgtype=jpg&er=1&src=http%3A%2F%2Ftc.sinaimg.cn%2Fmaxwidth.800%2Ftc.service.weibo.com%2Fmmbiz_qlogo_cn%2F5dfb5684f54f784f042f3e48606c02e.jpg i | | . 34
- http://www.ikuku.cn/wp-content/uploads/user_upload/12968/52780/14149098833220-heduoling-gongzuoshi-liujiakun.jpg i | | . 35
- http://www.ikuku.cn/wp-content/uploads/user_upload/12968/52775/14149097576312-chengdu-xiyuan-xiuxianyingdi-liujiakun.jpg i | | . 36
- <https://www.awhouse.art/wp-content/uploads/2019/02/image-376.png> i | | . 37
- <https://www.world-architects.com/images/Projects/43/32/20/f6086d53972b456991c591b9bf63f0fe/f6086d53972b456991c591b9bf63f0fe.6e7b65d0.jpg?1493327086> i | | . 38
- https://cdn.archilovers.com/projects/b_730_558d98b7-3afe-4cc2-b29d-4187409b7577.jpg i | | . 39
- <https://www.world-architects.com/images/Projects/78/12/20/1e625cc966ae4ae19076e34f6b070fd7/1e625cc966ae4ae19076e34f6b070fd7.6e7b65d0.jpg?1519038298> i | | . 40
- <http://qiuxiami.com/img/aHR0cDovL2ltZzEuaW1ndG4uYmRpbWcuY29tL2l0L3U9MTIwMTI2MjcwNiw1NzY5MTE1MjEmZm09MjYmZ3A9MC5qcGc=.jpg> i | | . 41
- <https://urbannext.net/wp-content/uploads/2015/10/Fathers-from-the-pool.jpg> i | | . 42
- Xue Charlie Q.L., op cit, 2005, p.138. i | | . 43
- http://mmbiz.qpic.cn/mmbiz/3icETqibYcTOnicW9fnWNQHsOvT7oz5qbItCDQFmdoFE8kXPXn7MdN9c1Llf6QdQeRESLlLlLmXp16HF18sibaqAy9Q/0?wx_fmt=jpeg i | | . 44
- Ding Guanghui, op cit, 2014, p.12. i | | . 45
- https://static.dezeen.com/uploads/2013/04/Dezeen_Blockhouse-by-AZL-Architects_ss_1.jpg i | | . 46
- <http://www.fcjz.com/archive/p/5bd18e946981a3001636a159> i | | . 47
- https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/metalocus_jishou-art-museum_52.jpg?itok=qsYog-oI i | | . 48

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2f/Yinzhou_Park_-_Five_Scattered_Houses_-_Tea_House_1_%2801%29.JPG/800px-Yinzhou_Park_-_Five_Scattered_Houses_-_Tea_House_1_%2801%29.JPG i 11. 49
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ed/Yinzhou_Park_-_Five_Scattered_Houses_-_Cafe_%2802%29.JPG/800px-Yinzhou_Park_-_Five_Scattered_Houses_-_Cafe_%2802%29.JPG i 11. 50
- https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/from-the-archive/2012/03/03/ningbo-history-museum/big_375839_5289_DO0902180043.jpg.foto.rmedium.jpg i 11. 51
- <https://i0.wp.com/iwan.com/wp-content/uploads-iwan/2013/07/1Zhongshan-Rd-Wang-Shu-7872.jpg?resize=1600%2C1057&ssl=1> i 11. 52
- <https://i2.kknews.cc/SIG=32apqpq/ctp-vzntr/30n6235647o340q885po7452o1o7n07n.jpg> i 11. 53
- https://images.adsttc.com/media/images/59d2/f260/b22e/38ef/b100/0090/slideshow/%E8%A5%BF%E6%9D%91%E5%A4%A7%E9%99%A210_%E5%A4%9C%E6%99%9A%E9%B8%9F%E7%9E%B0_%E6%AD%A3%E9%9D%A2.jpg?1506996826 i 11. 54
- <https://images.adsttc.com/media/images/5014/35a2/28ba/0d5b/4900/026c/slideshow/stringio.jpg?1414078898> i 11. 55
- https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/file-images/capilla_jardi%CC%81n_nanjing_AZL_metalocus_05_1024.jpg?itok=XsCH0het i 11. 56
- http://jamesflorio.com/uploads/photos/huge/u9vjis8a/Long%20Museum%20West%20Bund_Atelier%20Deshaus_01.jpg i 11. 57
- <https://images.adsttc.com/media/images/5b8d/dd0a/f197/cc85/dc00/00ec/slideshow/Axonometric.jpg?1536023810> i 11. 58
- https://s3.amazonaws.com/media.archnet.org/system/media_contents/contents/121376/original/IAA133559.jpg?1490885951 i 11. 59
- <https://images.adsttc.com/media/images/5ae8/4175/f197/ccfe/da00/04bc/slideshow/feature.jpg?1525170538> i 11. 60
- <https://images.adsttc.com/media/images/5c37/8bc7/08a5/e5a8/2200/0145/slideshow/18.jpg?1547144122> i 11. 61
- <https://static.designboom.com/wp-content/uploads/2018/05/dna-architecture-shimen-bridge-12.jpg> i 11. 62
- <http://upload.art.ifeng.com/2017/0522/1495417945822.jpg> i 11. 63

figure 4 in Golden Elisabeth, *op cit*, 2017, p.69.

i | | . 64

<https://www.designboom.com/architecture/liu-jiakun-rebirth-brick-project/>
-Liu Jiakun, Penetrating the reality, Cité de l'architecture et du patrimoine, conférence tenue le 19 octobre 2009.

i | | . 65

<https://i0.wp.com/iwan.com/wp-content/uploads-iwan/2013/07/4Zhongshan-Rd-Wang-Shu-7537.jpg?fit=1600%2C1067&ssl=1>

i | | . 66

http://2.bp.blogspot.com/-IP1-7K3QpS8/T1KzIqLG5DI/AAAAAAAAABEI/NxcBHz-Ti9I/s640/big_252080_6957_19_big6.jpg

i | | . 67

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Alongtheriver_QingMing.jpg

i | | . 68

https://inews.gtimg.com/newsapp_bt/0/7141655729/1000

i | | . 69

<https://images.adsttc.com/media/images/55e7/88b4/2347/5ddd/1700/1c21/slideshow/zhongshan-rd-wang-shu-7703.jpg?1441237167>

i | | . 70

Liu Jiakun, Penetrating the reality, Cité de l'architecture et du patrimoine, conférence tenue le 19 octobre 2009.

i | | . 71

https://www.designboom.com/weblog/images/images_2/ricelle/25liu%20jiakun/lj04.jpg

i | | . 72

https://images.adsttc.com/media/images/530b/ebe6/c07a/80ed/3b00/0006/large_jpg/PLAN.jpg?1393290201

i | | . 73

https://images.adsttc.com/media/images/530b/e89d/c07a/80ed/3b00/0003/large_jpg/_MGL4400_P.jpg?1393289363

i | | . 74

Zhang Ke (ZAO/standardarchitecture), *Rethinking Basics: From Tibet to Beijing and Beyond*, Aga Khan program, Harvard GSD, novembre 2016.

i | | . 75

https://images.adsttc.com/media/images/530b/ec13/c07a/802c/7600/0008/large_jpg/sections.jpg?1393290241

i | | . 76

Zhang Ke (ZAO/standardarchitecture), *Rethinking Basics: From Tibet to Beijing and Beyond*, Aga Khan program, Harvard GSD, novembre 2016.

i | | . 77

https://images.adsttc.com/media/images/561b/afc3/e58e/ce0d/5a00/0331/slideshow/%E5%B1%8F%E5%B9%95%E5%BF%AB%E7%85%A7_2015-10-12_%E4%B8%8B%E5%8D%889.11.36.jpg?1444655032

i | | . 78

Zhang Ke (ZAO/standardarchitecture), *Rethinking Basics: From Tibet to Beijing and Beyond*, Aga Khan program, Harvard GSD, novembre 2016.

https://images.adsttc.com/media/images/561b/aec5/e58e/ce0d/5a00/032d/slideshow/Before_ Renovation.jpg?1444654761

i 11. 79

https://images.adsttc.com/media/images/572f/7840/e58e/cead/8100/0037/slideshow/02_Micro_Yuan'er_familiar_space_with_a_new_look_photographer-Su_Shengliang.jpg?1462728755

i 11. 80

http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com/images/20181109/933cceed8c114157b403e5d64bd4c222.jpeg

i 11. 81

https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1477989598/gkfqdcjeutytsvhmbkxp/zao-standardarchitecture-micro-hutong-beijing.jpg

i 11. 82

https://images.adsttc.com/media/images/59d2/f186/b22e/38ef/b100/0086/slideshow/%E8%A5%BF%E6%9D%91%E5%A4%A7%E9%99%A202_%E7%99%BD%E5%A4%A9%E9%B8%9F%E7%9E%B0.jpg?1506996608

i 11. 83

https://images.adsttc.com/media/images/59d2/f562/b22e/38e5/3e00/017e/slideshow/6.1_Yard_Drawing08_AA_Section.jpg?1506997587

i 11. 84

https://images.adsttc.com/media/images/59d2/f23e/b22e/38e5/3e00/016c/slideshow/%E8%A5%BF%E6%9D%91%E5%A4%A7%E9%99%A209_%E5%A4%9C%E6%99%9A%E6%B4%BB%E5%8A%A8_%E5%9C%A8%E7%AB%B9%E6%9E%97%E5%B9%BF%E5%9C%BA%E7%9C%8B%E5%9D%9D%E5%9D%9D%E7%94%B5%E5%BD%B1.jpg?1506996790

i 11. 85

https://i.pinimg.com/originals/07/5a/86/075a869df848e820d08fae82dfe883f1.jpg

i 11. 86

https://live.staticflickr.com/5567/15079962745_7ce2a103a5_b.jpg

i 11. 87

https://www.walthercollection.com/files/artworks/_full/g/stl-347-03.jpg

i 11. 88

https://images.adsttc.com/media/images/59d2/f1cd/b22e/38e5/3e00/0167/slideshow/%E8%A5%BF%E6%9D%91%E5%A4%A7%E9%99%A203_%E5%86%85%E9%99%A2.jpg?1506996679

i 11. 89

http://www.jiakun.com/index.php/Home/Index/pjct_details.html?id=11

i 11. 90

Ibid.

i 11. 91

https://images.adsttc.com/media/images/59d2/f514/b22e/38ef/b100/009c/slideshow/6.1_Yard_Drawing04_Second_Floor_Plan.jpg?1506997497

i 11. 92

https://images.adsttc.com/media/images/59d2/f4b1/b22e/38e5/3e00/017a/slideshow/6.1_Yard_Drawing02_Ground_Floor_Plan.jpg?1506997410

i 11. 93

i 11. 94
Liu Jiakun, *The soul of places*, Cité de l'architecture et du patrimoine, conférence tenue le 26 février 2018.

i 11. 95
http://www.jiakun.com/index.php/Home/Index/pjct_details.html?id=11

i 11. 96
<https://www.zhihu.com/question/57968343>

i 11. 97-98
Fung Stanislaus, Recent projects in rural China, conférence tenue à la Harvard GSD, novembre 2018.

i 11. 99
<https://depts.washington.edu/chinaciv/painting/4pmtguox.jpg>

i 11. 100-105
Liu Jiakun, *The soul of places*, Cité de l'architecture et du patrimoine, conférence tenue le 26 février 2018.

i 11. 106
Yu Rongrong, Ostwald Michael, Spatio-visual experience of movement through the Yuyuan Garden: A computational analysis based on isovists and visibility graphs, *Frontiers of Architectural Research*, Volume 7, n° 4, December 2018, Pages 497-509.

i 11. 107-110
<https://www.architectural-review.com/today/wa-shan-guesthouse-xiangshan-china-by-wang-shu/8648188.article?search=https%3a%2f%2fwww.architectural-review.com%2fsearcharticles%3fkeywords%3dwa+shan>

Annexes



[Trad.pers.] Lettre ouverte de Jiakun Liu à Jianfei Zhu, parue dans Zhu Jianfei, *Architecture of Modern China: A Historical Critique*, Londres, Routledge, 2009, p.151-154.

« Métaphoriquement, *l'échange* peut être conçu comme le croisement des doigts de deux mains ouvertes. Cependant, au fil des années, mon expérience personnelle de *l'échange* avec des collègues étrangers me dit quelque chose de différent. Au lieu de deux mains ouvertes, il n'y en a qu'une qui est ouverte, l'autre reste fermée. Il s'agit plutôt d'une sorte de chevauchement, ou bien simplement de l'ombre projetée d'une main sur l'autre.

[...]Nous en savons beaucoup plus sur eux qu'ils n'en savent sur nous. On peut le constater à bien des égards. Ils sont souvent surpris quand nous mentionnons certains des derniers auteurs ou DJs à la mode en Occident. Mais leur surprise me choque tout autant. La situation est si asymétrique. Avant même que nous nous en apercevions, tout ce qui vient de l'Occident avait déjà imprégné notre quotidien. Pourtant leur connaissance de nous est toujours à l'image des tempêtes vues de loin. Ces amis étrangers, pour la plupart des professionnels, sont sincères et intéressés par l'Orient et la Chine. Cependant, en raison d'un décalage temporel dans la transmission culturelle, ou parce que nous changeons trop vite, j'ai souvent l'impression qu'ils reviennent du futur que nous poursuivons pour nous parler de notre passé. Parfois, je pense que nous, les architectes, sur la lancée héroïque de la Chine, commençons à émerger sur la scène architecturale ; pourtant, en fait, en tant qu'individus, nous n'avons pas grand-chose dont nous pouvons être fiers. Ce qui se passe en Chine, ce n'est pas *le plus grand chantier du monde*, ni le *terrain d'expérimentation pour les architectes du monde entier*. Pour citer le film *Isabella*, *ce n'est pas que je te regarde de haut, c'est juste que je ne peux pas te voir*.

Après des années d'échanges, je suis maintenant familier avec la façon de lire des Occidentaux. Si vous suivez leur politiquement correct et utilisez quelques mots clés, vous serez facilement reconnu ; c'est une technique que nous comprenons tous tacitement. [...]

Bien sûr, ces sujets de discussion ne sont pas peu convenables ; ils sont au moins une compensation pour la perte de valeurs et de croyances communes. Je fais la même chose, mais j'ai mes propres doutes et ma propre résistance intérieure. Mon expérience personnelle me dit que la réalité chinoise d'aujourd'hui ne devrait pas être décrite avec ce genre de discours. Mais comment décrire cette réalité, je n'en suis pas très sûr moi-même. Certaines de mes descriptions les plus honnêtes attirent rarement leur attention, ce qui les intéresse [ces mots sont en fait moins importants] ne sont pas des inventions mais je sens que je ne suis pas vraiment fidèle à moi-même (*yet what they are interested in [are actually less important; these words] are not fabrications but I feel somehow I am not really true to myself*). Ce n'est pas leur problème: tout le monde identifie ce qu'il connaît, c'est comme reconnaître son nom au milieu d'une foule bruyante dans la rue. Le problème est que cette situation peut encourager une génération d'architectes chinois à utiliser des normes occidentales mal à propos pour décrire et traiter avec la réalité chinoise. [...]

Le résultat le plus important d'un échange avec l'étranger est une vision plus claire de soi-même et la démystification. La domination technologique et théorique et le système critique du monde occidental rendent leurs idées bien assises et pleinement rationalisées. Mais si nous insistons sur l'égalité entre les cultures, ces théories et techniques ne devraient pas être automatiquement universalisées.

Quel que soit son parcours, chacun commence par des opérations quotidiennes. La véritable qualité des grands architectes réside dans leur enracinement social; cette force originelle avant la spéculation théorique

fournit une capacité supérieure à celle des autres. Où est notre avantage ? Bien sûr, nous avons de nombreuses occasions d'exercer, mais avec beaucoup de problèmes qui excitent également nos collègues occidentaux. Tant les opportunités que les problèmes sont des ressources considérables. A Londres, après les conférences que vous, Yung Ho Chang et le professeur Isozaki avez données, ma conférence s'intitulait *Faire face à la réalité*. Il s'agissait de *petites vérités* ancrées dans une *pratique efficace*. La conférence n'a pas vraiment parlé de mes œuvres, mais de la relation entre les œuvres et la réalité, d'une attitude réaliste et d'une méthode qui utilise les potentiels de la réalité ; elle a apparemment suscité beaucoup d'intérêt et a peut-être été inspirante pour certains.

Après la conférence, un architecte m'a dit qu'il y avait toujours la présence d'une réalité et d'une territorialité concrètes derrière chacun de mes projets; il a dit qu'il s'agissait peut-être d'un *réalisme expressif*. En fait, je ne pense pas avoir voulu exprimer l'idée d'une réalité. Au contraire, les vrais problèmes, en tant qu'arrière-plan de ces projets, étaient si grands qu'ils laissaient inévitablement leurs traces dans mes œuvres. Je ne considère pas la mondialisation tous les jours car elle est autour de nous en permanence ; je ne m'occupe pas non plus de la localité car je la vis au quotidien. Établir fermement un sens de la réalité dans la construction de la profession en Chine, se concentrer de près sur les problèmes, observer et analyser soigneusement les différents types de ressources, utiliser les conditions existantes pour faire face à ces problèmes. Ces questions elles-mêmes auront déjà défini un "caractère chinois" (*chineseness*); ces développements iront naturellement de l'avant et assureront une *contemporanéité*; et si vous êtes assez créatif pour résoudre ces problèmes, alors une *individualité* émergera inévitablement. Ce sont les principes de la méthode que j'adopte.

[...] C'est l'heure. Cela peut sembler chaotique aujourd'hui, mais l'âge de la jeunesse est toujours chaotique ; il peut se passer des choses désagréables, mais si elles continuent à se produire malgré nos plaintes, ce doit être

parce qu'il y a plus de forces et d'enjeux au travail (*there are rationales at work*). Il ne faut pas se lamenter de sa propre époque. Un vieux poème disait : *Nous vivons dans le tiers monde de l'autre côté du soleil / personne ne nous dit ce que nous devons faire*. Un siècle de révolution chinoise a enfin atteint ce cap (*chapter*), et je me sens très chanceux d'être un architecte chinois à une époque aussi historique. J'espère sincèrement que vous et ceux que vous avez mentionnés dans votre article profiterez de cette occasion historique et de ces ressources uniques pour assumer la responsabilité d'établir un discours basé sur la pratique chinoise contemporaine, afin que lorsque nous travaillons chez nous, nous ayons notre propre boussole et puissions apporter notre propre terre fraîche lorsque nous naviguons outremer, afin que nous ne soyons plus des carottes, isolées, lavées par les autres. »

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

