



HAL
open science

La Couronne de l'Orient

Aurélie Névet

► **To cite this version:**

Aurélie Névet. La Couronne de l'Orient : Le centre du monde à Shanghai. Editions du CNRS, 2014.
hal-02440158

HAL Id: hal-02440158

<https://hal.science/hal-02440158>

Submitted on 21 Jan 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.

La Couronne de l'Orient

Le centre du monde à Shanghai

东方之冠

Avec la Couronne de l'Orient, cet édifice monumental inauguré à Shanghai en 2010, la Chine contemporaine a donné une représentation moderne d'elle-même à l'heure du capitalisme mondialisé. Quelle image du pays modèle cette architecture ? Par quels éléments traditionnels réalise-t-elle cette mise à jour ? Comment le développement urbain dans le respect de la nature est-il promu ? C'est ce que montre matériellement ce bâtiment exceptionnel : nuances de couleurs, structure architecturale, références cosmologiques, tout est ici porteur de significations. Aurélie Névoit nous invite au décryptage de ce « bâtiment gigogne ». Une idéologie d'État est ici en action : l'antiquité est réinterprétée à l'aune du présent. C'est dans les allers-retours entre la description détaillée et l'interprétation fouillée des éléments symboliques que se développe cet ouvrage, croisant de multiples approches, de l'anthropologie à l'histoire, de la science politique aux études religieuses.

Une synthèse claire et documentée sur la Chine contemporaine au confluent de l'héritage communiste et du néo-confucianisme.

Aurélie Névoit est anthropologue, chercheuse au CNRS. Ses travaux portent entre autres sur l'écriture, le chamanisme et la transmission. Elle a notamment publié De l'un à l'autre. Maîtres et disciples (2013).

22 € prix valable en France
ISBN : 978-2-271-08045-5



9 782271 080455

www.cnrseditions.fr

© SAM + Digital/
Blue Jean Images/Corbis.
Maquette : BLEU



La Couronne de l'Orient

AURÉLIE NÉVOT

AURÉLIE NÉVOT

La Couronne de l'Orient

东方之冠

Le centre du monde à Shanghai



CNRS EDITIONS

Aurélie Névoit

La Couronne de l'Orient

Le centre du monde à Shanghai

CNRS ÉDITIONS
15, rue Malebranche – 75005 Paris

À mes enfants, Anselm et Adalgisa

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2014
ISBN : 978-2-271-08045-5

« L'emplacement sacré des réunions fédérales est un monde clos qui équivaut à l'Espace total et à l'Espace entier. Il est le lieu où, regroupant les emblèmes de ses différentes fractions, le groupe social connaît sa diversité, sa hiérarchie, son ordre et où il prend conscience de sa force une et complexe. C'est là seulement où le groupe fédéré éprouve son union, que l'étendue, compacte et pleine, concentrée, cohérente, peut paraître une. La Capitale, où l'on s'assemble, doit être choisie (après une inspection de l'étendue) dans un site qui s'atteste voisin de "la résidence céleste", dans un site qui, par la convergence des rivières et la confluence des climats, s'avère comme le centre du monde ».

Marcel Granet ([1934] 1990 : p. 82-83).

Préambule

« Un nouvel âge axial »

La Chine est aujourd'hui sur toutes les lèvres. L'organisation d'événements de grande envergure, tels que les Jeux olympiques de Pékin (2008) puis l'Exposition universelle de Shanghai (2010), a propulsé cette nouvelle puissance économique au-devant de la scène mondiale tout en arrimant pléthore de débats houleux à son nouveau rôle d'hôtesse. Et le monde la regarde d'un œil à la fois curieux et suspicieux en cette période de crise économique planétaire. De fait, ce dragon financier semble *quasi* familier au regard de tout ce qui est dit et écrit à son propos – souvent, hélas, dans la démesure et l'approximation. Demeurant dans le même temps un éternel sujet de phantasme, celui de « la grande altérité¹ », il paraît paradoxalement inatteignable. Aussi la Chine semble-t-elle toujours « échapper », prise dans ce balancement incessant entre deux visions extrêmes, dans ce mouvement oscillant entre Orient et Occident, lequel est lui-même tirailé entre, d'une part, émerveillement et attirance à propos de la culture millénaire que ce pays est dit représenter et, d'autre part, frayeur et répulsion face au « péril jaune » qu'il est dit pouvoir incarner. Une fascination certaine continue donc de l'entourer. Mais si, des deux côtés du monde, des incompréhensions et des quiproquos subsistent, dans le même temps s'établissent des points de jonction, lesquels ouvrent la voie à de nouvelles formes d'expressions culturelles.

1. Cf. « L'exotisme de Segalen », texte dans lequel le regretté Simon Leys souligne notamment que « du point de vue occidental, la Chine est tout simplement *l'autre pôle de l'expérience humaine* » ([1991] 1998 : 761).

De cela, on parle peu. Or, une approche anthropologique permet d'analyser ce phénomène, crucial en ce qu'il est au fondement de la société chinoise contemporaine.

Incorporant certaines valeurs occidentales, la Chine crée en effet un décalage subtil entre des concepts exogènes et la réappropriation de ces derniers – portant notamment sur des thématiques dites universelles – au regard de son propre système symbolique. Précisément, c'est le « nouveau confucianisme² », inscrit dans la mouvance de la mondialisation, qui prévaut aujourd'hui dans la gouvernance. Il repose sur l'idée de reprendre en considération les valeurs extrême-orientales pour les sociétés contemporaines sans pour autant faire table rase des valeurs occidentales (Blanchon 2007 : 8). À ce sujet, les propos idéologiquement orientés de Tang Yijie (2007 : 21, 24-25), professeur de philosophie de l'Université de Pékin, sont fort éclairants : « La culture chinoise ancienne appartient à "l'âge axial"³ des civilisations du monde, et le confucianisme est une composante essentielle de cette époque. Les historiens ont montré depuis longtemps que cette tradition de pensée, après une évolution de plus de deux mille ans, est devenue une richesse commune de l'humanité. Cette dernière poursuit son existence en exploitant continuellement les idées et les créations de l'âge axial, et tous les nouveaux développements de son histoire ne peuvent se réaliser qu'en puisant à la source de l'âge axial. Au seuil du nouveau millénaire, le monde de la pensée appelle "un nouvel âge axial"⁴, et cette exigence nous incite davantage à réviser et à mettre en valeur la sagesse de la pensée ancienne répondant ainsi à une nouvelle étape du

2. *Xinruxue* 新儒学.

3. « Âge axial » et *zhouxin de dai* (轴心的代) sont les traductions respectivement française et chinoise du concept allemand de « Achsenzeit » développé par Karl Jaspers dans *Origine et sens de l'histoire* (1954) pour caractériser une période spécifique de l'histoire (de 800 à 200 avant notre ère) au cours de laquelle des pensées nouvelles se sont développées indépendamment les unes des autres (en Occident, en Inde et en Chine), servant d'assises aux religions actuelles.

4. *Xin de zhouxin de dai* 新的轴心的代.

développement mondial. À la veille de son grand renouveau, le peuple de Chine retourne aux racines de sa culture nationale et révisé son histoire, en évolution perpétuelle ».

La Chine « révisé » et « exploite » donc, elle réinterprète, sa pensée dite « classique » – et la symbolique qui lui est propre – pour l'adapter à l'époque actuelle et concevoir sa société contemporaine dans une perspective internationale. C'est ainsi qu'elle se projette dans l'avenir, en reprenant en main les « vieilleries » condamnées à disparaître sous le régime de Mao Zedong. Tout élément se rapportant à l'« ancien » a en effet été proscrit pendant la Révolution culturelle (1965-1969) – dont les effets s'étendirent au moins jusqu'à la mort du Grand Timonier en 1976⁵. Comme se le demande Henri-Pierre Jeudy, le « travail de deuil » qui serait assuré par la conservation patrimoniale, ne tend-il pas à « provoquer un excès de tranquillité des mémoires collectives » (2008 : 7) ? L'attention aujourd'hui portée au patrimoine par les Chinois leur permettrait-elle d'accomplir un retour réflexif sur leur histoire récente ou, au contraire, d'évincer toute analyse critique à propos de cette époque des plus troubles⁶ ?

5. Jocelyne Fresnais précise qu'au début des années 1950, certaines mesures furent prises afin de protéger le patrimoine et ce, en vue de soutenir la prise de pouvoir du Parti communiste chinois (PCC) et de présenter au peuple des matériaux susceptibles de mettre en valeur la révolution. À partir de 1963, la préservation du patrimoine ne fut plus à l'honneur, au contraire, il fallait le détruire (Fresnay 2001 : 69-77).

6. Sur l'origine de la notion de « patrimoine » et la multiplicité des sens qu'elle a pris depuis le xv^e siècle, cf. Choay ([1992] 2007). En chinois, « patrimoine culturel » se dit *wenwu* 文物 et désigne également « relique culturelle », « pièce archéologique », « objet ancien » (Ged 2003). *Wenwu* est l'objet monumental, classé ou en voie de classement – un édifice, un vestige archéologique, un lieu célèbre (*ibid.*). J. Fresnais définit *wenwu* de la sorte : « "Wu" représente le matériau, l'objet qui témoigne de "Wen" : l'histoire ou la civilisation de la Chine » (2001 : 22). Pour reprendre la définition qu'en donne Bai Liu, *wenwu* désigne l'« ensemble des biens culturels qui ne peuvent pas et ne doivent pas être déplacés, mais au contraire conservés à leur emplacement initial ». Ces biens sont subdivisés en « biens immeubles » et en « biens meubles » (1983 : 96, cité par Fresnais 2001 : 68). L'UNESCO distingue quant à elle entre le « matériel » et l'« immatériel », respectivement transcrits en chinois par *wuzhi wenhua* 物质文化 et *feiwuzhi*

Les événements de la seconde moitié du ^{xx}e siècle ont laissé un trou culturel béant, véritable stigmaté que le gouvernement de Xi Jinping – après ceux de Jiang Zemin puis de Hu Jintao – tente de combler à sa façon. Du fait de cette perte de sens de sa propre continuité, de sa déstructuration profonde qui met à mal l'identité nationale, la société chinoise opère un « dédoublement spectaculaire », c'est-à-dire qu'elle prend ses lieux, ses objets, ses monuments, ses concepts antiques comme des thèmes de réflexion, des « reflets intelligibles » de son histoire et de sa culture, qui lui permettent de « spéculer sur l'avenir » et d'« assurer la pérennité de son ordre symbolique⁷ ». Précisément, il s'agit de leur accorder une place nouvelle afin de redonner sens à la continuité historique et culturelle du pays bouleversée, dès le ^{xix}e siècle, par l'établissement de colons occidentaux sur la frange orientale du pays (à Shanghai en particulier) – la conception de l'État confucéen, qui devait assurer la prospérité, la stabilité et la sécurité de l'empire, ayant été ébranlée à partir de cette époque.

La *conservation* du patrimoine ne prime alors pas tant que sa *valorisation* et son *harmonisation* avec l'idéologie gouvernementale qui va de pair avec sa *transformation*. On réinvente,

wenhua 非物质文化 ; littéralement, ces expressions renvoient à « culture avec substance (avec matière) » et « culture sans substance (sans matière) ». De tels néologismes reposent sur la conception chinoise du mot « culture », *wenhua* 文化, abordé dans le chapitre 1, lequel renvoie au pouvoir central, à l'idée de transformation et à la civilisation écrite. En ce sens, l'idée de patrimoine coexiste avec les conceptions de transformation et de réaménagement, profondément ancrées dans les pratiques politiques chinoises depuis l'origine du pays. J. Fresnais souligne par ailleurs que « les responsables chinois opèrent une sélection de sites renommés, parmi les structures et les signes laissés par l'homme, dans l'espace et le temps. Ils les désignent par le terme de "wenwu baohudanwei" (c'est-à-dire unités de sauvegarde du patrimoine ou de monuments historiques) » (*ibid.*). Si *baohu* signifie « sauvegarder », « protéger », le terme *danwei*, « unité », renvoie à une notion communiste qui sert à désigner depuis 1949 l'organisation des lieux de travail placés sous l'autorité de la bureaucratie. Le patrimoine chinois, qui, nous le verrons, tend à symboliser la Chine du ^{xx}e siècle en paix avec son passé et résolument tournée vers l'avenir, demeure donc ancré dans une organisation de type communiste par le biais de cette locution.

7. Pour paraphraser ici H.-P. Jeudy (2008 : 14-20).

réhabilite, reconstruit en greffant sur ce qui est en jeu des significations en adéquation avec l'orthodoxie d'État actuelle, problématiques qui introduisent des questionnements notamment sur la mémoire, le nationalisme, la transmission. Par le biais de cette entreprise patrimoniale, les failles du temps sont pour ainsi dire colmatées et un nouvel ordonnancement est statué.

Cette translation d'une symbolique ancestrale vers une symbolique relue à l'aune du présent est l'objet de cet ouvrage qui vise à analyser un tel glissement sémantique. Car, l'édifice surnommé « la Couronne de l'Orient⁸ » est représentatif de l'idéologie d'État « ré-interprétative », associant modernité et antiquité ; précisément, il encode la vision néoconfucéenne du monde contemporain.

Cette couronne fut construite à l'occasion de l'Exposition universelle qui s'est tenue à Shanghai du 1^{er} mai au 31 octobre 2010⁹. Elle fut alors appelée le « pavillon de la nation chinoise¹⁰ ». Conçue pour être pérenne, elle ouvrit ensuite ses portes ponctuellement en 2011, jusqu'à sa transformation, durant l'année 2012, en « Palais de l'Art de Chine¹¹ ». Inauguré le jour du soixante-troisième anniversaire de la fondation de la République populaire de Chine, le 1^{er} octobre 2012¹², ce

8. *Doufang zhi guan* 东方之冠.

9. C'est le Centre d'études himalayennes qui a soutenu financièrement cette recherche, en 2010 puis en 2011, recherche dont l'impulsion fut générée par l'Atelier Chine du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative ; un livre rend compte du travail que cette équipe a mené en commun à Shanghai : *Ethnographier l'universel : l'Exposition Shanghai 2010 « Better city, better life »* (à paraître). Sont à remercier plus particulièrement Brigitte Bapandier, Adeline Herrou, Sophie Houdart, Joëlle Smadja, et Philippe Ramirez. Robert Alexander, Caroline Bodolec, Frédéric Keck, Mildred Galland-Szymkowiak, Nicolas Filicic, Stéphane Gros, Nathalie Roucour et Alexander Schnell ont amicalement accepté de lire cet ouvrage à divers stades de son élaboration. Qu'ils en soient tous vivement remerciés.

10. *Zhongguo guojia guan* 中国国家馆.

11. *Zhonghua yishu gong* 中华艺术宫.

12. Jour de l'ouverture de la neuvième biennale de Shanghai, consacrée à l'art contemporain, qui fut également marqué par l'inauguration du musée d'Art contemporain de Shanghai (*Shanghai dangdai yishu bowuguan* 上海

palais accueille aujourd'hui une partie de la collection d'art contemporain abritée jusque-là par le Musée des beaux-arts de Shanghai¹³.

Désormais, la Couronne de l'Orient est donc explicitement associée à un « palais » ou à un « temple » (*gong 宮*) – l'idée de « pavillon » ou celle de « musée » (*guan 馆*¹⁴) étant sémantiquement occultées –, ainsi qu'à la Chine ancestrale (*Zhonghua 中华*) – et non plus tant à la Chine géopolitique (*Zhongguo 中国*). Un statut hors du commun est dès lors prêté à ce bâtiment, impliquant – nominalement – une reconnaissance officielle du rôle idéologique qui lui a été attribué, lui aussi hors norme mais de l'ordre de l'implicite¹⁵. Dans le présent essai, il s'agira de mettre au jour cet implicite en se focalisant sur ce qui a précédé l'ouverture du Palais de l'Art de Chine – et donc en éclairant le passage de *guan* en *gong*.

Une cascade de superlatifs caractérise l'édifice : en 2010, il s'agissait du pavillon le plus grand et le plus coûteux de

当代艺术博物馆), lequel a pris place dans l'ancien « pavillon du futur » de l'Exposition universelle de 2010.

13. *Shanghai meishu guan* 上海美术馆. Ce musée est localisé dans un bâtiment datant de 1933, érigé par les Britanniques pour le club de courses hippiques. Nous reviendrons dans l'introduction sur la délocalisation en cours des musées de Shanghai d'anciens édifices coloniaux vers des structures *high-tech* conçues sur la base de *designs* antiques.

14. Composé de la clé de la nourriture 食 et de l'élément phonétique *guan* 官, ce terme se rapporte à un lieu public que l'on traduit par « hôtel », « salon » ou encore par « musée », voire « palais » (comme par exemple le palais des sports), mais qui ne recouvre alors pas le sens prêté au caractère *gong* 宮 qui désigne un lieu officiel, de pouvoir (autrefois impérial).

15. Pour ne pas dire ontologique en ce qu'il questionne aussi ce que signifie être chinois aujourd'hui. L'emploi actuel du mot *gong* 宮 pour désigner la Couronne de l'Orient s'éclairera au regard de la genèse de cette construction : la cité impériale de Pékin, appelée « l'Ancien Palais » (*gugong* 故宫), a inspiré ses concepteurs, et sa couleur est une forme de substitut symbolique de l'empereur. Nous verrons par ailleurs qu'une association est faite entre le toit de la couronne et le « quadrillage à neuf palais » (*jiu gongge* 九宫格), configuration mythique du territoire chinois que l'empereur devait symboliquement parcourir afin d'ordonner le monde. L'édifice sous-tend une délocalisation cosmologique et culturelle de Pékin vers Shanghai. cf. chapitre 1.

l'exposition universelle, et de l'un des plus imposants de toute l'histoire des expositions universelles. Aujourd'hui, avec vingt-sept salles d'exposition réparties sur 64 000 m², le Palais de l'Art de Chine tend à rivaliser avec les plus grands musées du monde comme le Metropolitan Museum of Art, à New York, ou encore le Musée d'Orsay, à Paris¹⁶. De fait, la Couronne de l'Orient est intimidante. Gigantesque, d'un rouge flamboyant, à la forme évoquant l'architecture chinoise traditionnelle sans être toutefois clairement définissable, imprégnée de matières *high-tech* et de technologies innovantes, elle frappe l'œil et l'esprit. Elle laisse d'autant moins indifférent qu'elle dénote de l'ambiance urbanistique locale d'ordinaire caractérisée par des constructions aux allures futuristes. Difficilement classable donc, et *a priori* situé entre tradition et ultra-modernité, ce palais incarne l'orientation idéologique de la Chine contemporaine. Le sens qui lui est donné brave toutes les évidences en ce qu'il implique une relecture de la symbolique chinoise antique. C'est donc une « symbolique remaniée » qu'il expose, loin des clichés qu'il contourne judicieusement pour mieux en jouer, ouvrant ainsi la voie à moult interprétations. Sorte de « bâtiment gigogne », la Couronne de l'Orient serait assimilable à un jeu de construction extrêmement sophistiqué que l'on se propose ici de déconstruire afin d'en dégager les rouages et la sémantique de ses interstices. Un tel éclairage sur la machinerie idéologique mise en œuvre à Shanghai pendant deux ans, de 2010 à 2011, permet de saisir les fondements institutionnels du Palais de l'Art de Chine, aujourd'hui en place.

16. Ce que souligne Hu Jinjun, directeur de la culture attaché à la municipalité de Shanghai (http://news.xinhuanet.com/english/china/2012-09/25/c_123761307.htm).

Introduction

Hétérotopie orientale

De 2010 à 2011, l'idée d'« urbanisation harmonieuse¹ » fut mise en avant dans la Couronne de l'Orient avec, comme fondement, une reconsidération du passé afin d'entrevoir l'avenir écologique de la Chine². Un thème fut plus particulièrement développé, celui de « la sagesse chinoise dans le développement urbain³ » que l'édifice est dit symboliser. De fait, ce dernier est assimilable à une *hétérotopie* au sens de Michel Foucault⁴, car il est un espace institutionnel qui recèle une « utopie effectivement réalisée⁵ ». Il

1. *Hexie chengshi* 和谐城市.

2. Nous verrons dans le chapitre 3 que l'exposition de 2010-2011 située sur trois niveaux dans la Couronne de l'Orient était soutenue par les expressions suivantes : « regarder en arrière » *huigu* 回顾 et « évoquer le passé » *huisu* 回溯.

3. *Chengshi fazhan zhong de zhonghua zhihui* 城市发展中的中华智慧.

4. Samuel Y. Liang introduit cette idée concernant « The Expo Garden » (2011). Le concept foucauldien d'« hétérotopie » est également fécond pour analyser la Couronne de l'Orient. Sur « La sagesse chinoise dans le développement urbain » au regard du temple taoïste des Nuages blancs de Shanghai, cf. Herrou (à paraître).

5. « Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de

« incarne un projet⁶ » qui porte au firmament la vision que la Chine a du monde contemporain, dans la mouvance du nouveau confucianisme.

Afin de démêler les intrications symboliques, politiques et discursives qui rendent le bâtiment pour le moins intrigant⁷, on propose de pénétrer dans les méandres de sa structure jugée « curieuse » bien qu'elle s'impose à la vue comme une référence explicite à la culture chinoise classique. C'est bien ainsi que l'envisagea He Jintang, l'architecte en chef : emblématiquement chinoise et volontairement énigmatique. Au terme de longues et parfois âpres sessions de *brainstorming* qui se tinrent à l'école d'architecture du Sud, dans la province du Guangdong⁸, il fut notamment décidé que des « symboles culturels » devaient être incorporés au *design*⁹. S'ensuivirent de nombreux commentaires lors de la présentation aux médias de la maquette du pavillon national, à la satisfaction de He Jintang : « Certains disent qu'il [le pavillon] ressemble à une coiffe d'officier chinois. D'autres disent que c'est une sorte d'ancien récipient chinois pour cuisiner. On dit même que c'est une grange à grains. Qu'importe ce qu'ils pensent de cette image, ils pensent tous que c'est

lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies » [...] (Foucault 1984 : 46-49).

6. Tels sont les mots respectivement employés : *tixian* 体现 et *sheji* 设计.

7. « Pourquoi un toit en forme de carré sur une base étroite, pourquoi ces chevrons, et enfin pourquoi cette couleur rouge agressive à nos yeux d'Occidentaux ? » s'interroge par exemple Hélène Hovasse (2010 : 241-242).

8. L'architecte en chef était donc He Jintang, professeur à l'école d'architecture de l'Université technologique du sud de la Chine (au Guangdong, province d'où il est originaire). Il a participé à la réalisation de certains bâtiments construits à l'occasion des Jeux olympiques de Pékin, en 2008 (notamment ceux qui abritèrent les compétitions de lutte et de badminton). Il fut secondé en 2010 par Pan Gongkai, président de l'Académie centrale des beaux-arts de Chine (China Central Academy of Fine Arts (CAFA)), localisée à Pékin. Le Taïwanais Yao Kaiyang fut responsable de tout ce qui avait trait à la « création », au « créatif » (*chuangyi* 创意).

9. Cf. <http://english.cri.cn/6909/2010/01/21/1781s544131.htm>.

très chinois. C'est ce que je voulais¹⁰. » Difficile toutefois de croire que l'architecte ait librement laissé parler sa créativité sans devoir composer avec les directives gouvernementales, précédant et motivant probablement l'entreprise architecturale. He Jintang prête à l'édifice une efficacité symbolique que lui et son équipe maîtrisent, mais dont ils ne livrent pas directement les fondements conceptuels et idéologiques. Les non-dits voire les secrets qui entourent les constructions muséales – monumentales – les plus récentes¹¹, lesquelles mettent précisément en avant des caractéristiques proprement chinoises et symbolisent une mise en ordre du monde – se démarquant dès lors des

10. *Ibid.* Traduit de l'anglais : « *Some say it looks like an old Chinese official's cap. Some say it's a kind of ancient Chinese cooking vessel. Some even say it's a grain barn. No matter what they think the image is, they all think it is very Chinese. That's what I wanted.* »

11. Lorsque He Jintang parle du caractère abstrait de la Couronne de l'Orient, il adopte un discours rappelant celui de l'architecte en chef du Musée de Shanghai. Évoquant la forme de ce dernier, Xing Tonghe reste en effet évasif ; il s'exprime ainsi : « D'aucuns peuvent considérer que la forme du musée ressemble à celle d'un *ding*, un ancien vase chinois, ou peuvent voir un gigantesque miroir en bronze au sommet du bâtiment. Tout ceci n'est que [le fruit de] l'imagination des gens et une compréhension individuelle de l'architecture. Quoi qu'il en soit, la conception du bâtiment muséal n'avait pas l'ambition d'être concrète. Au contraire, c'est quelque chose d'abstrait qui s'exprime par le langage architectural sur la culture chinoise » (*Shanghai Museum. Architecture and Decoration* 2003 : 11) [traduit de l'anglais : « *Someone may think that the shape of the museum building resembles ding, an ancient Chinese bronze vessel, or one may see a huge bronze mirror at the top of the building. All these are just people's imagination and individual understanding of architecture. However, the conception of the museum building didn't intend to be concrete one. Instead, it is an abstract thing expressed by architectural language on Chinese culture* »]. L'ex-directeur du Musée de Shanghai, Ma Chengyuan, précise qu'au tout début de la phase de création du musée, une « déclaration de mission » détaillée, qu'il qualifie d'« embryon » du bâtiment, a été communiquée aux architectes (*ibid.* : 2). Si Ma emploie la première personne du pluriel pour se rapporter aux personnes à l'origine de cette « déclaration », ce « nous » reste indéfini. L'implication gouvernementale semble forte au regard des rôles politique et idéologique prêtés à ce musée, construit en 1996. Nous y reviendrons.

formes architecturales occidentales (bien qu'elles continuent aussi de s'en inspirer) – sont remarquables. La suggestivité à laquelle ils renvoient évoque l'idée d'encryptage introduite précédemment. Il convient précisément de décrypter ce langage architectural qui reflète une idéologie d'État.

C'est donc une forme d'herméneutique architecturale, une « hétérotopologie », qui portera l'analyse¹². Se dessine une cosmogonie architecturale (ou une architecture cosmogonique) qui renvoie à la vision chinoise de l'univers et à l'ordonnement de ce dernier, ordre universel sur lequel repose le devenir de toute chose (des dix mille êtres) dans la pensée dite classique, cette dernière étant réinterprétée au regard du nouveau positionnement de la Chine dans le monde d'aujourd'hui. De fait, on assiste dans le même temps à une ritualisation institutionnelle de la Chine.

Le pavillon de la nation chinoise devenu le Palais de l'Art de Chine s'inscrit dans la dynamique patrimoniale mise en place dès les années 1990 par le biais du Musée de Shanghai. Ce dernier a en effet servi d'amorce à l'émergence d'une nouvelle forme de ritualité associée au système cosmologique chinois et basée sur la « monumentalisation patrimoniale », expression employée ici afin de qualifier la mise en exposition du patrimoine chinois au sein d'édifices-monuments générant une efficience à ce « donner à voir ». Un rapide détour par le Musée de Shanghai s'avère donc indispensable afin de saisir l'importance accordée aujourd'hui à la Couronne de l'Orient. C'est qu'entre ces constructions, il n'y a qu'un pas, pour mieux dire, une rivière : le Huangpu. Sises respectivement sur

12. « Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles ? On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la "lecture", comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie » (Foucault 1984 : 46-49).

la rive est, Pudong, et sur la rive ouest, Puxi, de cet affluent du Yangzi, elles semblent fonctionner comme des appareils rituels mis en résonance – « appareils rituels » non pas en ce qu'ils renvoient aux pratiques sacrificielles de l'antiquité qu'ils tendraient à réactualiser, mais en ce qu'ils participent au processus de réauthenticité du patrimoine pour la société chinoise, processus qui implique une « ritualité patrimoniale » introduite plus haut, et que l'on va tenter d'explicitier ici.

Tous deux associés à un *ding*, 鼎, un vase cérémoniel en bronze de l'antiquité qui renvoie à l'unité de la terre et du ciel et, par extension à l'harmonie du cosmos, les bâtiments « agissent » sur le plan symbolique, de part et d'autre du cours d'eau. Ces *ding* ont d'ailleurs été édifiés sur un même axe cartographique. La voie appelée « l'axe de l'Expo¹³ », localisée du côté de Pudong – un boulevard qui donne accès à la Couronne de l'Orient – est en effet située dans la continuité géographique de la rue du Tibet du côté de Puxi (de l'autre côté de la rivière Huangpu donc). Or, cette rue mène tout droit à la place du Peuple, là où est situé le Musée de Shanghai. C'est que le *ding* « Musée de Shanghai » et le *ding* « Couronne de l'Orient » se rapportent à une même vision du monde, et répondent à une volonté commune d'asseoir la culture chinoise dans l'univers à partir de Shanghai en proposant deux ancrages différents au tournant du XXI^e siècle :

« Le Musée de Shanghai¹⁴, créé à la fin du XIX^e siècle par les Britanniques, fut la toute première manifestation de la présence coloniale en Chine, et en tant que telle il devint, aux yeux des Chinois, et durant la première moitié du XX^e siècle, un emblème de la colonisation¹⁵ » écrit Marzia Varutti (2008 :

13. *Shibo zhou* 世博轴. Nous y reviendrons dans le chapitre 1.

14. L'auteur ne précise pas l'appellation qui lui fut alors donnée, il s'agit probablement du Shanghai *bowuyuan* (上海博物院) comme nous le verrons plus loin.

15. Traduit de l'anglais : « *The Shanghai Museum, created at the end of the 19th century by the British, was the very manifestation of the colonial presence in China, and as such it became, to the eyes of the Chinese, and for the first half of the 20th century, an emblem of colonization.* »

264) – qui se réfère ici sans doute au Musée de Shanghai dans sa version *yuan* et non pas *guan*¹⁶. Inauguré en 1935, ce premier musée ouvrit ses portes en 1937. Il présentait des collections d'ornithologie, de poissons, de reptiles de même que des antiquités, des calligraphies et des peintures. Partant, le Musée de Shanghai observable aujourd'hui, qui fut positionné à trois endroits différents en 1952, en 1959 puis en 1996, est l'héritier d'un projet mis en œuvre en 1871 par « the North China section of the Asian Royal Society¹⁷ », lequel visait à développer des collections – sévèrement endommagées et dispersées après la guerre sino-japonaise. Tentons d'en retracer brièvement la généalogie afin de mieux saisir sur quoi se greffe

16. J. Fresnais rappelle que le *Shanghai bowuyuan* (上海博物院) précéda le *Shanghai bowuguan* (上海博物馆) (2001 : 51). D'après Zhang Liang (2003 : 251), le mot anglais *museum* apparut pour la première fois en 1867 sous l'expression de *bowuyuan* 博物院 – *bowu* étant d'ordinaire traduit par « sciences naturelles » et *yuan* par « cour », « institut », expression qui désigne par ailleurs certains établissements gouvernementaux ou publics. Ce fut Wang Tao (1828-1897), influencé par ses séjours en Angleterre, qui l'employa cette année-là dans un livre intitulé *Notes au fil des voyages* Manyou suilu 漫游隨錄 – le nombre de musées ayant quintuplé en Grande-Bretagne de 1800 à 1914. *Bowuyuan* remplaça au fur et à mesure les autres traductions chinoises contemporaines pour désigner le « musée » occidental telles que *jibao lou* 集宝楼 (?), *jibao yuan* 集宝院 (?) ou *jiqi guan* 集奇馆 (?) – locutions dont Zhang Liang ne spécifie hélas pas l'écriture, d'où les points d'interrogation placés après les expressions précédentes dont on ne peut certifier les bonnes orthographes, mais que Zhang Liang traduit par « maison de la collection des objets précieux et curieux » et qui désignaient probablement ce qui précéda le musée en Europe : les cabinets de curiosités. Le premier musée public de Chine fut créé en 1905 par Zhang Jian, un industriel lettré, en vue de « vulgariser les connaissances » (Fresnay 2001 : 42) – à propos de Zhang Jian, cf. Claypool (2005). Aujourd'hui, « musée » se dit *bowu guan* 博物馆. Les deux acceptions chinoises *yuan* et *guan*, qui renvoient à des espaces ouverts et fermés, rappellent qu'étymologiquement le terme « musée » se réfère à la nature, premier lieu des Muses, et à la bibliothèque d'Alexandrie ; les musées occidentaux sont donc à la fois des espaces ouverts (le jardin) et fermés (le cabinet d'études), cf. Poulot 2001 : 16.

17. Fondée en 1857, elle est une branche de la « Royal Asiatic Society of Great Britain », société savante vouée à l'étude de la culture asiatique (Varutti 2008 : 267).

le « nationalisme culturel » dont parle J. Fresnais et qui prend aujourd'hui un essor colossal à Shanghai¹⁸.

Le premier Musée de Shanghai, datant de 1952, se tenait dans les anciens locaux du club de courses hippiques, emblème de la colonisation britannique, rue de Nankin. Il fut créé sous la direction de Chen Yi (1901-1972), premier maire communiste de Shanghai de 1949 à 1958 (Varutti 2008 : 267). « La démarche fut une affirmation politique sans ambiguïté : le gouvernement local de Shanghai était déterminé à effacer toute trace de la présence coloniale en se réappropriant les grands symboles du règne étranger » (*ibid.*¹⁹). Ce bâtiment fut transformé en 2000 en musée d'Art contemporain, devenant le Musée des beaux-arts de Shanghai dont une partie des collections, demeurées dans les réserves, viennent d'être transférées dans la Couronne de l'Orient. La « migration » du patrimoine chinois d'anciens bâtiments coloniaux vers des musées récents de facture chinoise (revisitée) se poursuit donc. Le deuxième Musée de Shanghai, datant de 1959, se tenait dans le Zhonghui building, une banque de style art-déco, rue de Henan ; les objets furent alors stockés dans les coffres-forts jusqu'à l'arrivée des Gardes rouges et la dissémination des pièces dont certaines auraient été cachées dans des montagnes du sud de l'Anhui. Construit en 1996, sous la présidence de Jiang Zemin (natif du Jiangsu, une province voisine de

18. On ne saurait mieux dire que M. Varutti : « Le fait que, en dépit des revendications d'« objectivité », de « scientificité », de « rationalité » dont le musée [de Shanghai] fait étalage, ces dernières demeurent le résultat d'empreintes historique, culturelle, politique et personnelle, ne saurait être suffisamment souligné » (2008 : 265) [traduit de l'anglais : « *The fact that, regardless the claims to "objectivity", "scientism", "rationality" and "neutrality" of museum displays, these remain the outcome of specific historical, cultural, political and personal imprints, cannot be emphasized enough* »]. Ce que l'analyse proposée ici entend souligner à propos de la Couronne de l'Orient.

19. Traduit de l'anglais : « *The gesture was an unmistakable political statement: the Shanghai local government was determined to erase any trace of colonial presence by re-appropriating the very symbols of the foreigner's rule.* »

Shanghai²⁰), localisé au nord de la ville historique et placé en relation symétrique avec le siège du gouvernement local, le Musée de Shanghai d'aujourd'hui est intrinsèquement inscrit dans la cité « sur la mer » (*shang hai* 上海) – d'où la portée sémantique de son appellation. Qualifié de « trésor national²¹ » – expression calligraphiée le 30 avril 1996 par Jiang Zemin après avoir visité les lieux –, il est par ailleurs un microcosme²² représentatif de la nation, et ce d'autant plus qu'il trône sur la place du Peuple où était autrefois localisé un hippodrome construit par les colons britanniques. Tentons d'explicitier ces caractéristiques.

Tandis que l'entrée du musée localisée au sud est flanquée de part et d'autre de huit statues à l'image d'animaux mythiques (*pixie*, *tianlu* et lions représentatifs de styles dynastiques différents), sur les frontons des portes nord et sud apparaissent ces cinq caractères d'écriture : 上海博物館, « Musée de Shanghai », dont la calligraphie est attribuée à Chen Yi qui fut, rappelons-le, à l'initiative de la construction du Shanghai *bowuguan* de 1952. Or, ce général se distanca de Mao Zedong pendant la Révolution culturelle (alors qu'il participa à la Longue Marche et à la constitution des Gardes rouges avant la libération). Ainsi, le Musée de Shanghai, dont la construction fut promue dans sa version de 1996 par une victime de la Révolution culturelle²³, et dont la facture antique aurait été inspirée par

20. Rappelons que Jiang est le leader du « clan des Shanghaiens » – le Bureau politique comptait deux tiers de Shanghaiens sous sa présidence.

21. *Guo zhi guibao* 國之瑰寶.

22. Renvoyant à un système analogique au sens de P. Descola (2005), la culture chinoise reflète le macrocosme dans nombre de microcosmes. Pour traduire cette idée, Johann-J.-M. De Groot introduisit l'expression d'« universisme » (1918) qui prend un relief particulier au regard de la Couronne de l'Orient.

23. Ma Chengyuan (1927-2004) joua un rôle clé dans la construction du Shanghai *bowuguan*. Ce spécialiste des bronzes antiques (qui font la renommée du musée), torturé par les Gardes rouges alors qu'il tentait de sauvegarder des pièces archéologiques puis envoyé dans un camp de rééducation, avait une vision cosmopolite des lieux, souhaitant développer des échanges internationaux. Si, dans certaines interviews qu'il accorda, Ma

un tripode (*ding*) ayant survécu aux événements du xx^e siècle, et se référant à l'avènement de la dynastie des Zhou²⁴, expose la calligraphie d'un héros de la Longue Marche, promoteur du Musée de Shanghai dans sa première version *guan*, puis écarté du pouvoir en 1967. Ostensiblement, les lieux présentent donc une perspective politico-culturelle post-maoïste et surtout post-Révolution culturelle. La mise en relation du musée avec le politique semble indéniable. Et ce d'autant plus si l'on prête attention à son emplacement dans la ville de Shanghai.

Ce qui est frappant, en effet, est la mise en relation de cet édifice, localisé sur la place du Peuple²⁵, avec l'Hôtel de

Chengyuan disait faire fi des directives gouvernementales et s'il incarnait un renouveau sensible, l'idéologie du pouvoir central est perceptible dans les salles d'exposition (notamment dans la galerie portant sur l'artisanat des minorités qui reflète la politique « ethnique » de la Chine).

24. Un *ding* en particulier aurait inspiré l'architecture du musée : le Da Ke Ding 大克鼎, exposé dans le musée même, datant du x^e siècle avant notre ère. Les inscriptions gravées à l'intérieur du récipient se réfèrent au grand-père d'un dénommé Ke : Shi Huaifu, qui aurait joué un rôle important dans l'avènement de la dynastie Zhou. C'est pourquoi Zhou Yiwang, roi des Zhou de 934 à 909 av. J.-C., promut Ke ministre chargé d'annoncer ses décrets. Les inscriptions précisent qu'il reçut aussi des vêtements, des terres et des esclaves. Le Da Ke Ding, découvert en 1890 dans la province du Shaanxi, a appartenu à un collectionneur de bronzes de renom : Pan Zuyin (1830-1890), ministre et membre du collège impérial, à Pékin. Son frère en hérita et le fit venir à Suzhou. Sa veuve dut ensuite faire enterrer ce bronze à proximité de sa demeure, dans les années 1930, au moment où elle se réfugia à Shanghai pour fuir l'invasion japonaise. De retour chez elle vingt ans plus tard, elle retrouva le tripode intact. Elle en fit don en 1952 au Musée de Shanghai. En guise de remerciement, elle fut protégée des Gardes rouges (appartenant à la classe des propriétaires terriens, sa vie était en danger), et obtint une pension (Becker 2001). Ainsi, le Da Ke Ding renvoie à la fois à l'histoire lointaine et récente de la Chine. Cet objet, abordé dans son continuum historique, est représentatif de la sociologie chinoise antique et contemporaine. Vestige témoignant de l'instauration de la dynastie des Zhou qui précéda l'unification de la Chine par l'Empereur Qin, il a survécu aux tumultes du xx^e siècle et permet à la Chine actuelle de garder trace de son antiquité pré-impériale. C'est sans doute pour cette raison qu'il aurait inspiré la forme du Musée de Shanghai. Il soutient le « principe » de continuité, il assure la pérennité de l'ordre symbolique du monde chinois.

25. *Renmin guangchang* 人民广场.

Ville de Shanghai. Dans un livre portant sur l'architecture du musée, il est explicitement écrit que cette construction a été conçue en fonction du siège du gouvernement local²⁶. Y est notamment évoqué l'arrangement spatial en forme de T entre ces deux édifices et l'avenue du Peuple²⁷ : « Localisé dans la partie centrale sud de la place du Peuple, le musée est flanqué de parterres verdoyants et au nord fait face à la mairie. Ainsi, le bâtiment, la place et l'avenue du Peuple forment ensemble un arrangement spatial en forme de T²⁸ » (*Shanghai Museum. Architecture and Decoration* 2003 : 5). L'emplacement particulier du Musée de Shanghai a en effet créé un quadrillage urbain renvoyant aux configurations de l'antiquité où l'organisation spatiale de la cité, son inscription et son ordonnancement dans le cosmos sont en jeu – le quadrillage traditionnel de l'espace avec quatre orientés organisés autour d'un axe central visant à imposer une mise en ordre du monde, c'est-à-dire à rétablir l'ordre social et un bon gouvernement, nous y reviendrons.

Cet agencement à la fin des années 1990 sur la place du Peuple, et donc cette réappropriation du langage architectural antique, est d'autant plus riche de sens que l'on ne trouvait pas, dans la vieille ville murée de Shanghai, « une ordonnance urbaine témoignant d'une volonté politique, d'une préoccupation rituelle ou idéologique, comme en reflète le quadrillage régulier des cités de la Chine septentrionale » (Bergère 2002 : 30). Et si d'aucuns disent que ce musée est le symbole de la Chine d'aujourd'hui²⁹, il est précisément gorgé de symbolisme : il ancre le patrimoine dans l'ordre universel et l'inscrit dans un rapport étroit avec le gouvernement local, reflet du

26. *Shanghaishi zhengfu* 上海市政府.

27. *Renmin dadao* 人民大道.

28. Traduit de l'anglais : « *Located at the southern centre of People's Square, the Museum is flanked with greens, facing north towards the City Hall. In this way, the building, the Square, the City Hall, and the Renmin Dadao together form the T-shaped arrangement in space.* »

29. Bill Clinton aurait par exemple déclaré « *Shanghai Museum is the symbol of China today* » (*Shanghai Museum. Architecture and Decoration* 2003 : 7).

pouvoir central, et le met en relation avec tout ce qui compose l'univers. Le site internet du musée (www.shanghaimuseum.net) de même que l'introduction du catalogue qui lui est dédié (*Shanghai Museum* 2007) et un ouvrage qui porte précisément sur son architecture (*Shanghai Museum. Architecture and Decoration* 2003) précisent en effet que le haut du musée est rond tandis que la base est carrée pour symboliser, peut-on lire, l'ancienne philosophie et la cosmologie chinoises selon lesquelles la terre, carrée, est positionnée sous le ciel, rond³⁰ – précisons que l'architecture de l'Opéra, également situé sur la place du Peuple, est inspirée, elle aussi, de la forme du ciel et de la terre dans la cosmologie chinoise³¹. Or cette disposition représente l'ordonnancement de l'univers, elle renvoie à son harmonie et à son équilibre, et elle est dite générer une ouverture au monde³². Qui plus est, par le biais d'un tel édifice, Shanghai affiche pour la première fois une ordonnance urbaine qui exprime une volonté politique très claire : prêter un statut idéologique à Shanghai qui n'en avait jamais eu jusque-là.

Par cette mise en regard spatiale du Musée de Shanghai avec le gouvernement de la cité, placé sous l'égide de l'État (dirigé au moment de sa construction, rappelons-le, par Jiang Zemin), c'est l'harmonie qui est recherchée. La mise en œuvre d'un tel bâtiment (en 1996) marque l'importance que l'on tend

30. *Tian yuan di fang* 天圓地方.

31. Cet agencement cosmologique (ciel rond, terre carrée) sera de nouveau abordé lorsque l'analyse portera sur le jardin qui se trouve au pied de la Couronne de l'Orient (cf. chapitre 4).

32. On lit dans *Shanghai Museum. Architecture and Decoration* : « Le "Carré" symbolise toutes les directions ; le "rond" renvoie à la circulation de la culture ; et l'arche figure le monde ouvert. Les quatre arches artistiques positionnées au sommet, comme un signe directeur, traduisent le progrès des caractères [caractéristiques] et de l'histoire chinois, comme si elles étaient les portes du trésor de la civilisation chinoise » (2003 : 19) [traduit de l'anglais : « "Square" symbolizes all directions; "round" means the circulation of culture; and the arch stands for the open world. The four artistic arches standing at the top, as a guiding sign, are recording the progress of Chinese characters and history, as if they were the gates of the treasury of Chinese civilization »].

alors à accorder à Shanghai où, sur la place du Peuple, a été édifié un musée qui réinstaura une continuité historique, où le patrimoine a acquis un statut particulier dans les représentations du monde chinois, et où ce dernier est mis en relation avec le cosmos, les pays étrangers, et le pouvoir politique. De Shanghai, la Chine a donc renoué avec son passé ; elle a rendu dans le même temps son patrimoine accessible aux « barbares » d'autrefois³³ – qui ne peuvent plus s'en emparer – tout en l'ancrant dans l'univers. L'ouverture culturelle de la Chine est entrevue à partir de là.

Ajoutons qu'à proximité de la place du Peuple se trouve le centre d'un réseau routier surélevé construit dans les années 1990 – lequel permet de fluidifier la circulation automobile. La forme de ce complexe aérien – qui est soutenu par un pilier orné de motifs de dragons – rappelle le quadrillage traditionnel de l'espace avec quatre orientés organisés autour d'un axe central. Ainsi, deux configurations spatiales renvoyant à l'aménagement antique du territoire furent associées à la même période sur la place du Peuple : l'une à même la terre pourrait-on dire, l'autre, surélevée, autour d'un axe partant de cette place. Une double orientation cosmologique a donc été donnée à Shanghai en suivant deux axes différents : terrestre et céleste. En cela, on assiste à une distorsion par rapport aux règles géomantiques classiques. On comprend dès lors pourquoi les Shanghaiens rapportent que les ouvriers travaillant sur le chantier parvinrent avec difficulté à percer la roche qui devait servir de socle au pilier soutenant l'infrastructure routière. Ce n'est qu'au terme d'un rituel organisé par un maître bouddhiste « venu d'une contrée des Dragons déjà intégrée à l'histoire révolutionnaire »³⁴ que l'on aurait vu un dragon – son corps formant la topographie de la couche terrestre, et les mouvements du sol étant associés à ses propres ondulations – s'élancer vers les cieux, mouvement ascendant symbolisant en Chine l'avènement d'une nouvelle ère.

33. Yi 夷.

34. Cf. Favraud (à paraître).

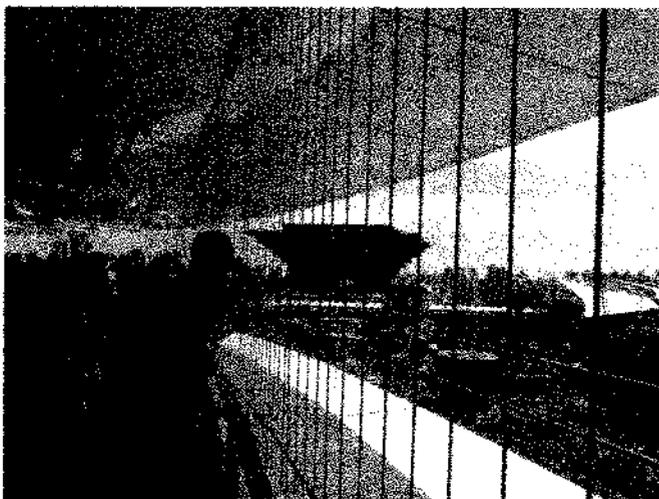
Le Musée de Shanghai n'est donc pas une simple vitrine culturelle ; il échafaude une cosmologie nouvelle qui prend ses racines dans l'antiquité. Acteur principal de cette mise en scène cosmologique pensée par des architectes shanghaiens – sous la direction probable de politiciens à l'origine du projet –, il est une instance rituelle de la patrimonialisation – autrement dit : la nouvelle cosmologie que ce bâtiment met en scène implique une forme de « ritualité patrimoniale ».

Shanghai, qui n'a jamais été une capitale impériale et qui n'avait jusqu'alors guère joui d'un vif rayonnement culturel³⁵, devint ainsi, à la fin du xx^e siècle, le lieu phare d'exposition de la culture chinoise. Plus encore, elle acquit, grâce à son musée associé à un microcosme, une orientation cosmologique. L'érection de la mairie et du musée en face à face est de fait une forme de réappropriation postcoloniale des lieux par laquelle le gouvernement a (ré)inscrit Shanghai dans le monde chinois. Le patrimoine chinois placé à l'intérieur de ce musée-cosmos est dès lors intégré dans l'ordonnancement du monde tel qu'il fut (re)pensé en Chine à la fin du xx^e siècle. Aussi le Musée de Shanghai, accompagnant l'idéologie de la « société harmonieuse » depuis ses prémisses³⁶, constitue-t-il le

35. Bien sûr, on ne saurait nier l'essor culturel de Shanghai à partir des années 1920, avec notamment l'émergence des modernistes et de l'industrie cinématographique. Mais force est de constater que Shanghai n'est pas immédiatement associée en Chine à l'idée d'un centre culturel, contrairement à Pékin.

36. « Apparu d'abord de manière assez informelle dans un rapport de Jiang Zemin lors du seizième Congrès du PCC en 2002, le concept d'"édification d'une société harmonieuse socialiste" (*goujian shehuizhuyi hexie shehui* 构建社会主义和谐社会) fait une première apparition lors du quatrième plénum du seizième Comité central du PCC, qui se tint du 16 au 19 septembre 2004. Mais sa véritable intronisation publique date du 19 février 2005 lorsque Hu Jintao, dans une longue allocution à l'École centrale du Parti, s'adressera aux cadres du PCC et leur exposera en détail les motifs et les modalités d'édification d'une "société harmonieuse socialiste" (*shehui zhuyi hexie shehui* 社会主义和谐社会) » (Boutonnet 2009). Sur le sujet, voir également *Perspectives chinoises*, « En marche vers la société d'harmonie » (2007).

socle à partir duquel la Chine se projette dans l'avenir tout en renouant avec son passé. Car par le biais de cet édifice muséal, la rupture sociétale engendrée par les événements politiques des XIX^e et XX^e siècles fut colmatée – mouvement « nationalisant » indispensable à la Chine afin d'entrevoir son patrimoine dans une perspective internationale, lors de l'Exposition universelle.



La Couronne de l'Orient sur le site de l'Exposition universelle de 2010 © Névot

Inaugurée en 2010 à cette occasion, construite sous la présidence de Hu Jintao (né quant à lui près de Shanghai (Jixi, Anhui) et puissant promoteur de la « société harmonieuse » élaborée par le gouvernement de Jiang Zemin³⁷), la Couronne de l'Orient a en effet un ancrage différent de celui du Musée de Shanghai. Si elle s'enracine dans la même localité et renvoie également à un microcosme, elle forme un quadrillage

37. Bien que Hu ait, quant à lui, tendu à favoriser le réseau des anciens membres de la Ligue de la jeunesse communiste chinoise et des diplômés de la prestigieuse université de Qinghua, à Pékin, il a poursuivi une politique inscrite dans la lignée gouvernementale de Jiang. C'est d'ailleurs Xi Jinping, ancien chef du parti à Shanghai et membre (comme Jiang) du « clan des Shanghaiens », qui lui a succédé le 14 novembre 2012.

territorial autour d'un « axe » non plus à Puxi, mais à Pudong. Impliquant, elle aussi, une ordonnance urbaine, elle renvoie à des visées universelle et « orientaliste » ; localisé sur la frange est de la ville, sur un espace spolié par les puissances occidentales localement présentes dès la seconde moitié du XIX^e siècle, l'édifice est dit incarner un nouvel angle visuel où l'Orient prédominerait³⁸. Est alors promu le patrimoine chinois – qui s'impose comme représentatif de l'Orient – dans un cadre international. Il s'agit de soutenir à Shanghai la culture chinoise au regard de l'universel.

En deux décennies, en glissant du national à l'international, la ville sur la mer est donc devenue le lieu à partir duquel la Chine oriente son avenir, ordonnance son territoire, expose sa culture³⁹ et d'où elle tisse son *projet de civilisation*. La patrimonialisation est ici explicitement une affaire d'État, pensée au travers d'une ville spécifique. Si la Couronne de l'Orient sera au cœur de l'analyse, « la Shanghai cosmopolite », tournée à la fois vers l'intérieur et l'extérieur de la Chine, le sera donc tout autant. En filigrane, il sera question de la place centrale dorénavant accordée à cette ville sur le territoire national et sur le plan mondial.

Car ce n'est évidemment pas un hasard si Shanghai, mégapole de près de vingt millions d'habitants, a été choisie comme le lieu phare de ce début de XXI^e siècle où la Chine s'est exposée au monde et où la communauté internationale a pris ses quartiers durant six mois : ville emblématique et fantasmagique occupée par les Occidentaux lorsqu'elle fut le

38. « Yi dongfang wei shi jiao 以东方为视角 » (<http://www.expo2010.cn/a/20090608/000005.htm>).

39. Sur le site de l'exposition furent notamment construits, on le soulignait précédemment, en plus de la Couronne de l'Orient, trois autres bâtiments pérennes de part et d'autre d'un même « axe » (*shibo zhou* 世博轴) – nous reviendrons dans le premier chapitre sur ce plan « axial » et sur le quadrillage qu'il génère – parmi lesquels une salle de spectacle pouvant contenir plus de dix-huit mille personnes. En créant une infrastructure locale spécifique, l'ambition est aussi de faire de Shanghai un lieu de rassemblement culturel.

centre financier de l'Asie-Pacifique au tournant du xx^e siècle, représentative d'une « autre Chine » et en ce sens la plus étrangère des villes chinoises (Bergère 1979, 2002 : 11), là où la prise de conscience nationale et les velléités révolutionnaires ont par ailleurs pris leurs marques précocement, elle est aujourd'hui la capitale économique du pays, lequel est en voie de devenir la première puissance mondiale. C'est donc indépendante, riche et dans le même temps préoccupée par une thématique universelle : l'urbanisme et l'environnement, que Shanghai – et à travers elle, la Chine toute entière – s'est affichée en 2010.

À partir du thème de l'Exposition universelle : « Meilleure ville, meilleure vie⁴⁰ », il s'agissait en effet pour chaque pays exposant de réfléchir à la cité du futur profondément ancrée dans une problématique écologique de préservation de la nature et d'autosuffisance énergétique. Si la thématique générale qu'il fallait alors traiter n'avait rien d'original – force est de constater que la question de l'urbain et de son déphasage environnemental prédomine depuis plusieurs décennies dans les institutions internationales (ne sommes-nous pas à l'ère de l'anthropocène ?) –, elle oblige à interroger le rapport de l'Homme à son environnement et renvoie, dans le même temps, à la perception que l'Homme a de son environnement. Car si les préoccupations écologiques sont désormais d'ordre universel, l'appréhension de la nature ne l'est pas.

Lors de « Shanghai 2010 », la Chine a notamment révélé comment elle conçoit idéalement l'universel et le rapport de l'Homme au monde en mettant en exergue, face aux pays étrangers, des concepts ancestraux remodelés au regard de la modernité. Loin de trahir sa culture dans ce contexte international, elle a précisément octroyé à Shanghai un statut très particulier : celui d'abriter le centre du monde. La ville sur la mer, historiquement à la fois inculturatrice et acculturée – adoptant et adaptant l'apport occidental et le transformant en modernité chinoise pour reprendre les mots de Marie-Claire

40. *Chengshi rang shenghuo geng mei hao* 城市让生活更美好.

Bergère (2002 : 8) –, a symboliquement été hissée au rang de capitale universelle par le biais du pavillon de la nation chinoise. Et ce n'est pas tant d'une capitale mondiale institutionnelle – étatique – que d'une capitale symbolique, cosmologique, rituelle et *a fortiori* politique dans ce contexte, qu'il est question ici.

Si Shanghai fut au cœur de l'agencement d'un nouvel ordre géopolitique pendant un siècle, de la seconde moitié du xix^e siècle jusqu'au début du xx^e siècle, elle recouvre aujourd'hui sa place d'antan de ville frontière, dont la porosité est dorénavant assumée et affirmée, à une période de l'histoire où les enjeux diffèrent évidemment de ceux des siècles précédents. Car c'est la Chine qui lui prête dorénavant ce rôle et non plus les étrangers⁴¹, alors que les rapports entre Chinois et ceux qui étaient jadis qualifiés de barbares se font plus denses et dans le même temps plus réfléchis : on tente de part et d'autre de comprendre comment chacun pense et agit. Bien que les échanges intellectuels se développent, ils achoppent toujours sur des incompréhensions et des *quiproquos*. Les visions politiques des uns et des autres continuent de diverger – il n'y qu'à prendre pour exemple le débat sans fin sur les droits de l'Homme. La tradition chinoise, qui met sur le même plan politique intérieure et politique extérieure, les mêmes règles fixant les rapports entre des hommes dans la famille, dans l'État ou dans la communauté internationale, s'exprime emblématiquement à Shanghai depuis 2010. Le sino-centrisme demeure et apparaît doublé, dans sa suprématie, d'une reconnaissance internationale. La Chine s'accorde ainsi un nouveau positionnement dans le monde et crée une relation de dépendance économique vis-à-vis des Occidentaux mis à mal par les crises économiques à répétition qui les ébranlent. Aujourd'hui, c'est donc la Chine qui tendrait à régir l'ordre

41. « Ainsi, le projet de l'Expo semblait signaler une "révolution" tardive contre l'héritage colonial de la ville » (Liang 2011 : 4) [traduit de l'anglais : « Thus the Expo project seemed to signal a belated "revolution" against the city's colonial legacy »].

capitaliste du monde. Comparés aux XIX^e et XX^e siècles, les rapports sont en conséquence totalement inversés – d'où le nouvel orientalisme promu par l'intermédiaire de la Couronne de l'Orient⁴². Et ironie du sort, c'est Shanghai qui est au cœur de ce nouveau maillage géopolitique. Après avoir été colonisée par les étrangers, mise de côté par le régime maoïste, elle a lentement refait surface depuis que Deng Xiaoping l'a désignée en 1992 pour être la pionnière du développement, ensuite avec l'avènement au pouvoir de Jiang Zemin, pour devenir le maillon clé de l'équilibre international – et dès lors plus puissante que jamais – sous la présidence de Hu Jintao. Assisterait-on ainsi à une forme de méridionalisation des organes d'État chinois⁴³ ?

En analysant la Couronne de l'Orient et les discours s'y référant, il apparaît que le lieu d'expression de l'idéologie du pouvoir central chinois a été transféré, par le prisme de cette construction exceptionnelle, de la capitale du Nord – *Beijing* 北京 (Pékin⁴⁴) – vers la ville sur la mer – *Shanghai* 上海 –, fief cosmopolite et économique, représentatif de l'ère nouvelle que l'Exposition universelle a ouverte⁴⁵. Y localiser le centre du monde serait perçu comme essentiel à la bonne marche de l'univers. Dès lors, Shanghai, dont le faible rôle politique a toujours contrasté avec son dynamisme économique, et dont le statut a toujours été inférieur aux villes connues pour leur rayonnement culturel (Bergère 2002), aurait acquis depuis 2010 une fonction rituelle et idéologique (néoconfucéenne) qu'elle n'avait jamais eue jusque-là. Shanghai, la non lettrée, moderne, cosmopolite, marchande et régionale se fait dorénavant tout

42. Nous y reviendrons précisément dans le chapitre 1.

43. La nouvelle école du PCC est localisée à Shanghai. Cf. Émilie Tran, « Vers une professionnalisation du politique à Shanghai ? » (2003).

44. Laquelle, ne l'oublions pas, a abrité les Jeux olympiques de 2008 !

45. Pékin demeure évidemment la capitale officielle de l'État chinois et le bastion militaire du pays – d'ailleurs, le pavillon de Pékin, situé dans le pavillon des provinces unies (aujourd'hui fermé), mettait en avant, en 2010, les défilés militaires sur la place Tian Anmen. Shanghai tend, quant à elle, à devenir la capitale idéologique de la Chine de demain, hypothèse que cet ouvrage tente de mettre en avant.

autre au regard de l'État chinois. Les instances gouvernantes veulent en faire une « métropole culturelle internationale », et pas moins d'une quinzaine de musées devraient y voir le jour d'ici 2015⁴⁶.

La Couronne de l'Orient imbrique des éléments propres à la pensée chinoise qui sont ré-agencés dans cette structure pour mieux édifier une nouvelle ère où la Chine – et partant l'Orient – régnerait en maître face au reste du monde, au sens où elle assurerait une maîtrise de l'universel : c'est à partir d'elle que l'univers serait ordonnancé. L'étude de ce bâtiment monumental permet ainsi de comprendre également ce qu'est l'universel aux yeux de la Chine, en 2010, et comment cette dernière intègre les conceptions étrangères pour mieux les incorporer dans son propre système symbolique. Shanghai, « le modèle d'une modernité édifiée sur l'apport occidental mais adaptée à la culture nationale » (Bergère 2002 : 9), semblait prédisposée à être de nouveau le siège de cette rencontre.

Les caractéristiques fondamentales de la Couronne de l'Orient qui seront analysées dans cet ouvrage sont les suivantes : faisant face au Sud, associé au ciel, l'édifice est tout d'abord soutenu par quatre piliers reposant sur la terre que représente le bâtiment appelé le pavillon des régions en 2010-2011⁴⁷ – lequel est donc situé au-dessous de l'ancien pavillon de la nation chinoise. Ensuite, sa structure est constituée de cinquante-six encorbellements – chacun d'entre eux symbolisant une nationalité chinoise – dont les forces s'équilibrent et assurent mutuellement

46. Ce qu'aurait annoncé Zong Ming, chef du département de la publicité du Comité de Parti de Shanghai (<http://www.artmediaagency.com/tag/shanghai-art-museum/>).

47. *Diqu guan* 地区馆. Sur le fronton de ce bâtiment était inscrit « le Pavillon des provinces chinoises unies » (*Zhongguo shengqu lianhe guan* 中国省区联合馆). Rappelons que ce pavillon est désormais fermé – fermeture qui révèle d'ailleurs que ce n'est pas tant une vision de la Chine et de son territoire propre qui prédomine qu'une vision de la Chine inscrite dans l'international, on y reviendra en soulignant que le sino-centrisme et le nationalisme n'en demeurent pas moins extrêmement présents dans cette nouvelle configuration universelle du monde chinois.

le maintien de l'ensemble. La plate-forme située au sommet du bâtiment rappelle en outre l'antique Palais de lumière⁴⁸ que l'empereur devait parcourir afin d'ordonner l'univers – la Couronne de l'Orient renvoie d'ailleurs à l'unification de la Chine par le premier empereur en arborant des caractères d'écriture en style sigillaire. Mue par les cycles du cosmos – les vingt-quatre périodes solaires –, elle indique également les quatre directions. Elle est qui plus est parée du « Rouge de Chine⁴⁹ », un « composé-uni » créé pour l'occasion qui diffuse de façon subliminale l'idéologie du nouveau confucianisme, et qui est associé à une « musculature » donnant rythme et vie au « corps » du bâtiment. L'ensemble surplombe de surcroît le jardin appelé « la pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents⁵⁰ » – renvoyant aux territoires mythiques et aux écosystèmes de la Chine. Enfin, renfermant dans son antre, de 2010 à 2011, une exposition sur le thème « traces de l'Orient » qui évoquait à la fois l'évolution industrielle et économique de la société chinoise et ses orientations idéologiques futures, l'édifice a exposé les fondements de cette utopie sociétale en présentant une mémoire édulcorée qui questionne de plein fouet l'évocation de l'histoire en Chine et la stratégie de transmission d'un message politique.

La Couronne de l'Orient met essentiellement en œuvre la maxime confucéenne « dans l'Harmonie bien que différent⁵¹ », laquelle apparaissait notamment à côté de la statue de Confucius

48. *Mingtang* 明堂.

49. *Zhongguo hong* 中國紅.

50. *Xin jiuzhou qing an* 新九洲清晏. Nous verrons dans le chapitre 4 que ce jardin est une « copie » de la zone scénique des neuf provinces (*jiu zhou* 九州) de l'ancien Palais d'été des empereurs mandchous, à Pékin. Mais le caractère d'écriture *zhou* 洲, « continent » (avec la clé de l'eau 氵), est employé ici et non plus *zhou* 州 (qui renvoie à des régions administratives) [Je remercie Antoine Gournay d'avoir aimablement validé cette traduction]. La différenciation graphique notable entre l'appellation donnée au jardin impérial et celle donnée au jardin créé au pied de la Couronne de l'Orient est censée marquer que la Chine d'aujourd'hui est ancrée dans une perspective écologique et « internationalisante » (pour reprendre ici un néologisme que nous aborderons dans le chapitre 2).

51. *He er bu tong* 和而不同.

dans le pavillon de la province du Shandong⁵² – lieu de naissance du Maître.

Ce slogan, maître-mot de l'Exposition universelle, et son précepte corrélatif (et homophone) : « unis bien que différents⁵³ », étaient jusqu'alors réservés à la Chine pour évoquer l'unité et par là même la stabilité politique fantasmée de ce vaste territoire dépendante de sa grande diversité ethnique. Dès lors, la Chine s'inscrit dans cet universel, où plutôt, elle l'inscrit en elle-même. Car par son biais, et dans la mouvance du nouveau confucianisme, se décline et se diffuse de façon magistrale la problématique centrale : assurer l'Harmonie universelle en instaurant une nouvelle ère portée par le thème de l'urbanisme et de l'écologie. En arborant son pavillon d'une parure rouge associée à une « prise en main » de l'universel, en créant au pied de l'édifice un jardin sur le modèle de celui du Palais d'été des empereurs de Chine – microcosme détruit par les troupes franco-anglaises au XIX^e siècle –, elle affirme son positionnement au centre du monde et s'allie aux pays étrangers tout en activant un processus cosmologique complexe qui engendre une fusion des deux « universels » : un universel qui repose sur une cosmo-ontologie chinoise – pour reprendre l'expression de François Cheng (2000 : 147) –, et un universel dans le sens commun – qui concerne le monde entier –, tel qu'il est employé dans le registre international⁵⁴.

On tentera de montrer ici comment la Chine s'ancre dans ce double universel⁵⁵ par le biais de son pavillon national, sorte

52. Lequel était situé dans le pavillon des régions.

53. *He er bu tong* 和而不同.

54. Dans un fascicule intitulé *Mots clés sur l'Expo Shanghai 2010*, librement mis à disposition en 2010 à l'ambassade de Chine localisée à Paris, on lit que « l'Harmonie est un concept important dans la philosophie chinoise. Selon cette dernière, l'harmonie doit être placée au cœur de la société humaine. Ainsi, on recherche l'harmonie entre l'homme et la nature, entre la ville et la campagne, entre les différents pays, etc. Il n'y aurait pas de vie heureuse sans l'harmonie » (2010 : 49).

55. Lorsque, par la suite, l'expression « double universel » sera employée sans en spécifier le sens, il faudra donc entendre par là ces deux perceptions de l'universel. À titre comparatif, voir l'étude de Sophie Houdart (2013)

de « monument social total ». Pour ce faire, on analysera, dans un premier temps, la structure architecturale de la Couronne de l'Orient. On se penchera ensuite sur sa couleur rouge, subliminale, pour analyser, dans un troisième temps, l'exposition qu'elle renfermait avant d'être transformée en Palais de l'Art de Chine. Enfin, ce sera son jardin qui retiendra notre attention. Ces quatre chapitres ont pour ambition de montrer en quoi cet ensemble s'impose à la vue et à la pensée comme une gigantesque construction symbolique et politique⁵⁶. Shanghai a recueilli en son sein un appareil rituel extrêmement sophistiqué, une chimère monumentale, qui rend compte de la nouvelle orientation cosmique de la Chine au regard de la constellation internationale.

qui révèle que l'Exposition universelle de 2005, organisée à Aichi, reposait sur l'idée que le Japon propose au monde sa propre universalité fondée sur une relation harmonieuse à la nature.

56. Ce qui apparaîtra de façon récurrente tout au long de cet ouvrage. He Jingtang s'exprima par exemple ainsi : « Notre intention est de montrer l'esprit et le visage des Chinois face à une nation en plein essor. Nous espérons que les visiteurs ressentiront les changements du pays, et la fierté et la confiance des Chinois » (<http://english.cri.cn/6909/2010/01/21/1781s544131.htm>) [traduit de l'anglais : « *We mean to show the spirit and face of the Chinese people against the background of a rising nation. We hope visitors will feel the changes of the country, and the glory and confidence of the Chinese people* »].

Chapitre premier

Un palais pour orienter la nation chinoise et réguler le cosmos

Introduction

Un guan subdivisé en plusieurs guan sur l'« Expo Axis »

Se référant à la Chine ancienne, Mark Edward Lewis écrit dans le dernier paragraphe de *The Construction of Space in Early China* : « La grande majorité de la population [chinoise] passa sa vie entière à se mouvoir entre le domaine partiel des intérêts privés définis par la famille (la maisonnée), et des entreprises économiques. Le lien entre les deux, et l'habileté avec laquelle l'Empire chinois parvint localement à établir un certain degré d'ordre, réside dans le fait que des membres des grandes familles oscillaient sans cesse entre les deux domaines, établissant ainsi un seul domaine basé à la fois sur l'État et la famille (*guo jia* 國家). Dans la combinaison de ces deux, l'addition du seul "universel" au grand nombre de "partiels", l'Empire chinois arriva aussi près que possible de la vision de l'unité totale. Comme cette approximation de l'unité fut uniquement atteinte par le mouvement constant de membres des grandes familles entre service public et intérêt privé, le rêve de construire un espace universel fut atteint seulement sur un plan temporel¹ »

1. Traduit de l'anglais : « *The vast majority of the population spent their entire lives within the partial realm of private interests defined by*

(2006 : 310). Cet « espace universel » s'interrogeait de plein fouet dans le cadre de « l'Exposition universelle de Shanghai » (*Shanghai shibohui* 上海世博会), expression qui met en relation une ville particulière : « sur la mer » (*shang hai* 上海), avec une « réunion » (*hui* 会) « mondiale » (*shi* 世) et « immense » (*bo* 博²). Plus spécifiquement, dans le pavillon de la nation chinoise – expression qui associe quant à elle les mots *Zhongguo* 中国 (« la Chine »), *guojia* 国家 (la « nation », terme liant la famille *jia* au pays *guo*), et *guan* 馆 (mot composé de la clé de la nourriture 饣 et de l'élément phonétique *guan* 官, qui renvoie à un lieu fermé que l'on traduit par « hôtel », « salon », ou encore par « palais ») –, il était question de la relation du peuple et de l'État, lui-même désormais totalement impliqué dans une problématique internationale.

La Chine s'est positionnée dans l'Universel (cosmologique et institutionnel) lors de cette grande réunion, son pavillon principal, son « palais » national – un palais *guan* devenu un palais *gong* 宫 –, étant le siège de cette nouvelle orientation dans le monde. Précisément, la Couronne de l'Orient fut placée au centre du « jardin d'exposition³ ». « Nombriil » de ce « monde en miniature » – pour reprendre les termes de S. Y. Liang –, elle fut dès lors « un monument qui raviva ostensiblement la

the household and economic enterprises. The link between the two, and the key to the ability of the Chinese empire to establish some degree of local order, lay in the fact that members of the great families moved back and forth between the two realms, thus establishing a single realm consisting of both state and family (guo jia 國家). In the combination of these two, the addition of the single "universal" to the huge number of "partials," the Chinese empire came as close as it possibly could to the vision of total unity. Since this approximation of unity was achieved only in the shifting of members of the great families between public service and private interest, the dream of constructing a universal space was achieved only within the dimension of time. »

2. Pris comme adjectif, *bo* 博 signifie « riche », « vaste », « immense », et comme verbe : « gagner », « acquérir ». Il apparaît dans l'expression *bowu* 博物, lequel, associé à *guan* 馆, désigne le musée. Cf. introduction.

3. *Shibo yuan* 世博园.

tradition du royaume du Milieu⁴ » (Liang 2011). Ce premier chapitre tentera de montrer que l'architecture de la Couronne de l'Orient renvoie plus encore à ce positionnement central. Notre attention va donc essentiellement porter sur le langage architectural, sur la structure de l'édifice dont le *design* ne paraît pas être une simple copie du pavillon japonais de l'Exposition universelle 1992 comme l'affirme par ailleurs Liang (2011 : 7⁵) ; Song Jianming, le concepteur de sa couleur rouge que nous analyserons dans le prochain chapitre, qualifie le bâtiment de « symbole de la Chine⁶ ». Il est en effet le reflet de la société chinoise contemporaine en ce qu'il renferme et diffuse l'idéologie néoconfucéenne.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, soulignons qu'en 2010, les médias français se référaient de façon récurrente au « pavillon de la Chine⁷ ». Dans l'ouvrage intitulé *Chinese Wisdom in Urban Development. A Pictorial Interpretation of the China National Pavilion⁸*, il est spécifié comprendre divers *guan* (馆) : le pavillon national, le pavillon de Hong Kong, le pavillon de Macao, le pavillon de Taiwan et le pavillon des régions, lui-même subdivisé en pavillons (*guan* 馆) (2010 : 006⁹). C'est pourquoi l'expression de « Chinese pavilions » est

4. Traduit de l'anglais : « *A monument that ostentatiously revived the Middle Kingdom legacy* ».

5. « Ironiquement, le purisme et l'originalité de l'architecture du pavillon, comme l'architecte l'a soutenu, fut mis en question dans un débat en ligne se demandant si le *design* fut copié sur le pavillon japonais de l'Exposition universelle de 1992 et sur d'autres structures similaires » (Liang 2011 : 6-7) [traduit de l'anglais : « Ironically, the pavilion's architectural purism and originality, as the architect claimed, was called into question in an online debate on whether the design was copied from the Japanese Pavilion for World Expo 1992 and other similar structures »].

6. *Zhongguo de xiangzheng* 中国的象征.

7. *Zhongguo guan* 中国馆.

8. *Chengshi fazhan zhong de zhonghua zhihui. Jie du zhongguo guojia guan*, 城市发展中的中华智慧, 解读中国国家馆. Cet ouvrage sera désormais cité sous la forme abrégée *CWUD*.

9. On lit par ailleurs que « le coût de 1,5 milliard de Yuans se répartit en trois parties très consensuelles : un hall national de 20 000 m², un hall des régions de 30 000 m² et un hall Grande Chine avec Taiwan et Hongkong

employée dans le livre auquel on se réfère ici. L'utilisation du pluriel en anglais et du singulier en français dénote un certain flou sémantique. Sur le site officiel de l'exposition, on lit que le pavillon chinois se divise en deux pavillons : l'un, national, l'autre, régional¹⁰. Depuis la fermeture, en 2011, de tous les pavillons hormis le pavillon national, l'expression de « pavillon de la Chine¹¹ » se mêle indistinctement à celle de « pavillon de la nation chinoise¹² ». Ces subdivisions appellent une première remarque : le *guan* chinois comprenait en 2010 une pluralité de *guan*, déclinaison des lieux et des espaces d'exposition qui reflète l'idée, promue par la Chine, d'unité et d'harmonie liée à son hétérogénéité¹³, et sur laquelle repose – on tentera ici de le démontrer – l'ensemble du projet architectural mis en œuvre par les concepteurs (originaires, rappelons-le, de Chine continentale et de Taiwan).

La situation géographique des pavillons susmentionnés les uns par rapport aux autres était par ailleurs frappante, en 2010, au regard de la section « Asie » du site de l'Exposition universelle – lequel s'étendait sur près de 5 km² – ; l'organisation du site ne faisait effectivement pas écho à l'orientation cartographique réelle, comme il est souvent d'usage lors des expositions universelles ; alors que les pavillons de Hong Kong et de Macao étaient situés à proximité de la Couronne de l'Orient, au sud-est de ce dernier, le pavillon de Taiwan en était en revanche plus éloigné. Situé au nord-est, il était séparé du pavillon national par une route goudronnée. Taiwan semblait ainsi avoir une certaine autonomie par rapport à la Chine continentale et s'être placé sur le site indépendamment

de 3 000 m² » (Hovasse 2010 : 241). Le pavillon de Macao aurait-il donc été « ajouté » à la dernière minute ? La consensualité évoquée ici sera largement discutée et remise en question par l'analyse.

10. Cf. http://www.expo2010.cn/c/gj_tpl_2082.htm. *Zhongguo guan gong fen wei guojia guan he diqu guan liang bufen*, 中国馆共分为国家馆和地区馆两部分.

11. *Zhongguo guan* 中国馆.

12. *Zhongguo guojia guan* 中国国家馆.

13. *He er bu tong* 和而不同/合而不同.

d'elle. Quant au pavillon des régions, s'il était visiblement positionné au-dessous du pavillon national, ce n'était pourtant pas de la sorte qu'il était décrit en chinois, car l'interrelation architecturale établie entre les deux avait la primauté. Reste donc à comprendre ce qui se joue dans l'architecture de ces deux ensembles. L'objet de cette étude n'étant pas d'analyser tous les édifices se rapportant à la Chine, notre attention sera retenue par ce qui caractérise le bâtiment principal (la Couronne de l'Orient), et l'efficacité symbolique qui lui est conférée par le biais de son architecture classique entièrement *adaptée* (terme récurrent) au contexte géopolitique actuel.

Une autre particularité cartographique du site de l'Exposition universelle est à souligner. Dans une perspective qui a aujourd'hui la primauté – tous les autres pavillons nationaux ayant été détruits –, la Couronne de l'Orient fait partie d'un complexe de quatre bâtiments situés de part et d'autre d'une voie appelé « Expo Axis », c'est-à-dire « l'axe de l'Expo¹⁴ ». La forme de cet ensemble rappelle le quadrillage traditionnel de l'espace, configuré en fonction des quatre orientes autour d'un axe central, organisation spatiale qui reflète une mise en ordre du monde – l'ordre social et un bon gouvernement sont alors établis¹⁵.

Ces constructions : la Couronne de l'Orient, le pavillon thématique, le centre culturel et le centre de l'Expo, sont vouées à devenir respectivement un musée – le Palais de l'Art de Chine inauguré le 1^{er} octobre 2012 –, une salle de spectacle et des salles d'exposition. Un complexe impressionnant, sous la forme d'un « quadrillage », a donc été édifié à Shanghai qui devient un lieu désormais apte à accueillir d'imposantes manifestations culturelles.

En 2010, cet « Expo Boulevard » – pour reprendre une expression également employée – était la deuxième construction la plus imposante après la Couronne de l'Orient. Il constituait

14. *Shibo zhou* 世博轴.

15. Nous aborderons plus loin la question du « quadrillage à neuf palais ».

l'entrée principale du site sur une longueur de 1 km pour 100 m de large. Il traversait ainsi l'ensemble des lieux, du Nord (où se trouve la rivière Huangpu) au Sud. Cet axe, construit à des fins pérennes et donc encore observable aujourd'hui, est constitué d'un toit-membrane d'une surface de 65 000 m², lequel s'avère être le plus grand du monde. Il fut conçu par des architectes allemands de la société « Knippers Helbig Advanced Engineering ». Soutenue par dix-neuf mâts intérieurs et trente et un mâts extérieurs, cette immense toile blanche est tendue entre six cheminées-entonnoirs en verre d'acier (steel-glass), chacune d'entre elles mesurant 45 m de haut et 80 m de large au sommet. Appelées « Sun Valleys », elles renvoient directement la lumière naturelle qui inonde les soubassements. La stabilité de cette gigantesque traîne, qui doit être capable de résister aux typhons et aux séismes, est assurée par ses fondations souterraines : ce que l'on voit n'est pour ainsi dire que le sommet de l'iceberg, car deux autres tiers de la construction sont greffés dans la terre. En ce sens, l'Expo Axis défie les forces naturelles. Son gigantisme n'a d'égal que son architecture exceptionnelle. Sa structure, censée résister à tout cataclysme – c'est-à-dire, dans les représentations chinoises classiques, à tout chamboulement cosmologique et donc à tout dérèglement du monde –, ouvre la voie, pour ainsi dire, à Puxi de Pudong. Elle est en effet située dans le même axe cartographique que la rue du Tibet donnant accès à la place du Peuple où sont localisés, en face à face, le Musée de Shanghai et la mairie, ainsi que l'Opéra¹⁶. Par conséquent, le quadrillage urbain édifié à Pudong en 2010 est en étroite relation avec celui formé à la fin des années 1990 à Puxi. L'ensemble des bâtiments constitue un espace reliant les deux rives du Huangpu, générant une mise en scène cosmologique et rituelle innovante, laquelle implique une mise en ordre du monde unifiant les deux rives du Huangpu et prêtant à Shanghai une nouvelle unité de part et d'autre du cours d'eau.

16. Rappelons que l'architecture de l'Opéra est inspirée, comme le Musée de Shanghai et la Couronne de l'Orient – nous le verrons dans ce chapitre –, de la forme du ciel et de la terre dans la cosmologie chinoise.

I.

Le siège multi-facettes de « la sagesse chinoise dans le développement urbain »

Si tout le monde s'accorde à dire que le pavillon de la nation chinoise est rouge – et l'on verra par quel schéma opératoire fut créée cette concorde visuelle qui ne dépeint pas la réalité, le pavillon étant recouvert de quatre rouges différents, « cristallisation de la sagesse chinoise » –, son architecture semble en revanche porter à discussion. À l'observateur de tenter de percevoir ce qui se dessine derrière cette masse de métal.

Avec ses 20 000 m² répartis sur six niveaux¹⁷, le bâtiment est très imposant. Il est présenté comme ayant un aspect visuel extérieur se référant à « la Couronne de l'Orient¹⁸ », expression la plus communément reprise et qui l'a emporté sur les trois suivantes : « la Chine dans une période de prospérité¹⁹ », « le grenier du monde (littéralement "sous le ciel"²⁰) », « les riches et nombreux gens du peuple²¹ ». Ces différentes appellations sont représentatives, lit-on encore, de la vigueur/du dynamisme (*jingshen* 精神) et du tempérament/des qualités (*qizhi* 气质) de la culture chinoise²². Le mot *jingshen* étant constitué de *shen* signifiant « divinité » mais aussi « esprit », « énergie », et de *jing* associé à l'essence vitale, le mot *qizhi* comprenant quant à lui les caractères *qi* : « souffles » et *zhi* : « nature », « caractère », la culture chinoise est ici abordée et exprimée « substantiellement ». L'univers étant lui-même perçu comme constitué de souffles et d'énergies, la culture serait, selon cet ordre d'idée, le fruit des interpénétrations des composants cos-

17. Dont trois étaient consacrés, en 2010, au thème de l'Exposition universelle, nous y reviendrons dans le chapitre 3.

18. *Dongfang zhi guan* 东方之冠.

19. *Dingsheng zhonghua* 鼎盛中华. Qui chemine vers son apex pourrait-on dire.

20. *Tianxia liangcang* 天下粮仓.

21. *Fushu baixing* 富庶百姓.

22. Cf. http://www.expo2010.cn/c/gp_tpl_2082.htm, consulté le 12-02-2010.

miques. D'où son rapport fondamental à la nature mis en avant dans les descriptions ayant trait à l'architecture, décrite comme étant l'expression même de cette culture chinoise imprégnée des énergies de l'univers. Lors de l'Exposition universelle de 2010, la Chine s'est dite intrinsèquement reliée à l'environnement, car toute sa pensée (sa tradition) reposerait (selon de tels principes) sur ce rapport si particulier au monde. Par « nature », la Chine serait donc écologique. Avant d'aborder ce sujet, revenons sur les différentes appellations données à l'édifice.

a. « Les riches et nombreux gens du peuple²³ »

Cette expression rappelle l'un des slogans les plus célèbres de Deng Xiaoping et renvoie probablement au libéralisme économique promu par ce dernier dès 1978, lancé par la formule « Enrichissez-vous²⁴ », au moment où il établissait le plan dit des « Quatre modernisations » dans l'agriculture, l'industrie, la recherche scientifique et la défense. En 1992, lors d'une visite dans le Sud, dans la province du Guanzhou, le Petit Timonier employa une nouvelle fois ce slogan, mettant à l'ordre du jour la politique de « réformes et d'ouverture²⁵ » et accordant à Shanghai une place centrale dans les projets économiques chinois. Depuis, c'est en associant le libéralisme économique et le totalitarisme d'État que la Chine a pris ses marques dans l'économie internationale.

La formulation employée ici, lors de l'Exposition universelle de 2010, réintroduit « les gens du peuple » (*baixing* 百姓), c'est-à-dire les gens du commun (littéralement les « cent noms ») au centre du mouvement visant à assurer la prospérité financière du pays. Si, en effet, on assiste depuis plusieurs années à l'apparition de milliardaires chinois et à l'émergence d'une classe moyenne au pouvoir d'achat de plus en plus fort, et dès lors très impliquée dans les échanges monétaires, la majorité de la population chinoise reste pauvre. D'où, sans doute,

23. *Fushu baixing* 富庶百姓.

24. *Facai zhifu* 发财致富.

25. *Gaige yu kaifang* 改革与开放.

l'importance de s'y référer à l'occasion d'un rassemblement international afin de faire montre de la préoccupation de l'État pour ceux qui ne profitent pas encore de l'essor économique global. En ce sens, le gouvernement réaffirme par ce biais ses velléités « libéralo-communistes », et le pavillon de la nation chinoise soutient cette utopie sociale.

b. « Le grenier du monde²⁶ »

L'appellation « le grenier du monde/le grenier sous le ciel » souligne quant à elle la richesse du pays et, dans le même temps, l'aspect rural de la Chine et sa puissance nourricière (et exportatrice ?) – rappelons d'ailleurs que « sous le ciel » (*tianxia* 天下) est une expression ancienne se référant à tout ce qui se situe sur le territoire impérial, placé sous la protection du ciel et de son fils, l'empereur, responsable du bien-être de sa population.

« Grenier du monde » est par ailleurs le titre d'une série télévisée remportant un vif succès, basée sur les écrits de l'écrivain Gao Feng et diffusée sur la première chaîne nationale. Le récit télévisuel se rapporte à des événements historiques majeurs qui renvoient au début du règne de l'empereur Qianlong (1711-1799), traversé par une terrible famine : le « grenier du monde » était vide. C'est ainsi que Liu Tongxun, ministre de la cour des Qing (1644-1911), fut dépêché par l'empereur pour trouver de nouveaux territoires et, partant, de nouvelles richesses, en 1755. De son périple est né « le traité illustré des territoires impériaux de l'Ouest²⁷ » qui décrit les régions situées à l'est du Turkestan : le Xinjiang actuel²⁸. L'idée de « grenier du monde » se réfère dans ce cas à la conquête du Xinjiang, 新疆, littéralement « la nouvelle frontière », intégré à l'Empire en 1759, et à l'extension de la Chine en direction de l'Asie centrale par Qianlong, dont le règne est considéré comme l'un des âges d'or de la civilisation chinoise – nous revien-

26. *Tianxia liangcang* 天下粮仓.

27. *Qin ding Huang yu xiyu tu zhi* 欽定皇輿西域圖志.

28. Cf. Chen 1992.

drons aux références implicites faites à cette période dynastique lorsque la forme architecturale du pavillon sera analysée, puis en abordant le jardin « la pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents », créé en prenant pour modèle l'un des jardins du Palais d'été agrandi sous le règne de Qianlong.

Sur un tout autre registre encore, « Grenier du monde » est le nom d'une compagnie shanghaienne, fondée en 2005, qui repose sur l'industrie du riz et promeut des techniques écologiques pour sa production. Son slogan, « *Better rice, better life* », n'est d'ailleurs pas sans faire écho au slogan de l'Exposition universelle. En outre, l'importance du riz dans la culture chinoise et pour l'essor de sa civilisation était mise en avant dans une salle d'exposition située dans le pavillon²⁹.

c. « La Chine dans une période de grande prospérité »³⁰

Cette troisième appellation donnée en 2010 au pavillon national est facilement compréhensible compte tenu du statut de la Chine actuelle dans l'économie mondiale. Le caractère d'écriture *hua* qui apparaît dans le mot « Chine » tel qu'il est transcrit ici (Zhonghua 中华) est écrit ainsi en chinois classique : 華. Il renvoie aux Chinois de l'Antiquité, les Huaxia (華夏), ancêtres de ceux que l'on nomme désormais les Han (la population majoritaire de Chine) ou encore les Hua (*huaren* 華人³¹), dont le souverain aurait été Huangdi, l'Empereur jaune, civilisateur de la haute antiquité. Nous verrons d'ailleurs que la forme du pavillon chinois se réfère à ce caractère d'écriture, et que la Couronne de l'Orient instaure une nouvelle ère Hua.

« La Chine dans une période de grande prospérité » est aussi le nom donné à un objet particulier, classé en 2009 dans le patrimoine immatériel de la Chine. Il fut présenté par son concepteur, Zhang Tonglu, spécialiste de l'émail cloisonné, lors de la soixantième fête nationale célébrant l'avènement de la

29. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre de ce livre.

30. *Dingsheng zhonghua* 鼎盛中华.

31. Hua apparaît d'ailleurs dans l'expression « République populaire de Chine » : *Zhonghua renmin gongheguo* 中華人民共和國.

République populaire de Chine. Ce tripode *ding*³² représente les douze animaux du zodiaque. L'objet renvoie donc à un vase rituel de l'antiquité, au PCC, au cycle duodénaire de l'univers, et à un artisanat traditionnel, tout en se référant à une création personnelle³³.

Cette céramique renferme la quintessence de la Chine moderne qui reprend en considération son passé, sa « tradition » cosmologique notamment, tout en y associant les modulations individuelles du XXI^e siècle. Outre ces trois appellations, le pavillon national fut appelé « la Couronne de l'Orient », et c'est cette terminologie qui subsiste encore aujourd'hui.

d. « La Couronne de l'Orient »³⁴

Le bâtiment qui nous intéresse ici est en effet associé à ce caractère d'écriture : 冠, *guan* au premier ton, qui signifie « chapeau », « coiffe » ou encore « bonnet ». Ce mot est également employé pour désigner la crête d'un coq ou la cime d'un arbre. Officiellement, l'idée de « couronne » a été retenue pour traduire la forme de l'édifice en français et en anglais (« *crown* ») ; il ne s'agit donc pas de la traduction littérale de l'expression chinoise. C'est d'ailleurs bien l'idée de « chapeau » qui apparaît dans *CWUD* avec l'emploi de *guanmao* 冠帽, *mao* signifiant chapeau ou bonnet et redoublant donc, pour ainsi dire, le sens de *guan* 冠 (2010 : 216).

À quelle coiffe ou à quelle couronne se réfère-t-on ? H. Hovasse précise que « d'après les architectes responsables du projet, ce bâtiment représente un chapeau rouge de lettré

32. Le mot *ding* désigne un vase rituel en bronze, et apparaît dans l'expression « période de grande prospérité » (*dingsheng* 鼎盛), le pavillon national étant précisément associé à un *ding*, nous y reviendrons.

33. Durant la Révolution culturelle, l'artisanat de Zhang Tonglu, jugé féodal, fut interdit dans sa dimension traditionnelle. Il l'a donc adapté à son époque, y greffant des poèmes de Mao Zedong, dessinant des motifs révolutionnaires. Il a ensuite innové, outrepassant la règle des trois couleurs basiques pour les émaux, ajoutant les couleurs noir, vert, rouge et blanc (<http://baike.baidu.com/view/2774989.htm>).

34. *Dongfang zhi guan* 东方之冠.

chinois avec son haut carré : il est possible, à force d'imagination, de reconnaître la coiffe de l'empereur Kangxi (1662-1722) vue sur certaines reproductions d'époque. La couronne de l'empereur, connu pour son esprit de tolérance et de conquête à visée scientifique, est un chapeau rouge surmonté de perles de Mandchourie » (2010 : 242).

La coiffe de l'empereur Qianlong (1711-1799), de forme plus évasée, semble davantage en accord avec la forme de l'édifice bien que sa bicouleur soit moins en adéquation avec le rouge du pavillon. On pourrait par ailleurs rapprocher la plate-forme surélevée du bâtiment de la coiffe impériale *mianliu* (冕旒), *mian* voulant dire coiffe (chapeau) et pouvant être associé au mot *guan* (*guanmian* 冠冕), *liu* signifiant soufre (de couleur jaune, comme l'empereur de la haute antiquité Huangdi à qui l'on attribuerait la création de cette couronne). Toutefois, cette coiffe n'est pas carrée, contrairement au sommet du pavillon national qui renvoie à un quadrillage à neuf carrés. Bref, difficile de renvoyer explicitement cette couronne à un empereur en particulier.

Le caractère d'écriture *guan* 冠 prononcé au premier ton signifie donc « coiffe ». Il peut être également prononcé au quatrième ton et dès lors signifier « premier ». Ainsi, selon que l'on adopte l'une ou l'autre prononciation, le sens de l'expression *dongfang zhi guan* 东方之冠 diffère : on peut lire soit « la coiffe de l'Orient », soit « l'Orient le premier/le leader ». Est-il alors implicitement suggéré que l'Orient domine le monde à travers la Chine ? La Chine se présente-t-elle par l'intermédiaire de cet édifice-couronne en fonction de l'Occident et non plus seulement en rapport à elle-même ? Décentre-t-elle sa cartographie pour mieux s'inscrire dans l'international et faire montre de sa suprématie (et par là même exprimer son nationalisme) ?

Le projet soutenu lors de l'Exposition universelle par la Chine était de faire de l'Orient un « angle visuel³⁵ ». En ce sens, une nouvelle perspective est proposée au monde où l'Orient prédominerait. Le caractère imposant du bâtiment est d'ailleurs

35. *Yi dongfang wei shi jiao* 以东方为视角 : <http://www.expo2010.cn/a/20090608/000005.htm>.

flagrant, visible de loin et surplombant l'ensemble du site de l'exposition de 2010, qui plus est localisé en son centre. On parle de son aspect « monumental » et « élancé », du caractère particulier de son aspect extérieur, du fait qu'il est très élevé. Song Jianming, le créateur du « rouge de Chine » qui nous intéressera dans le prochain chapitre, qualifie quant à lui cette construction de « colossale », et de « grande envergure³⁶ ».

Il s'agit donc de faire part du point de vue oriental à l'Occident – de voir le monde du point de vue de l'Orient –, pour ne pas dire de le lui imposer. Force est de constater que l'Est fut promu lors de l'Exposition universelle, cette direction étant celle du levant et du renouveau. Associé au printemps, l'Est est faste et puissant. C'est une ère nouvelle que l'on célèbre à Shanghai où l'Orient est premier par le prisme du pavillon national, donc, emblème d'un Rouge Orient revisité, on le verra, mais *via* également Shanghai en tant que telle, l'ancienne « Perle de l'Orient³⁷ », naguère surnommée le « Paris de l'Orient³⁸ », ou encore, si l'on adopte les perspectives d'outre-Atlantique : le Chicago, voire le New York de l'Orient, qui est de surcroît la plus orientale des grandes villes chinoises. En 2010, l'ensemble des pavillons nationaux était par ailleurs localisé à l'est de la rivière Huangpu, sur sa « rive est » : Pudong. Et quel défi d'y avoir placé la Couronne de l'Orient ! Un dicton shanghaien dit en effet qu'« il vaut mieux avoir un lit à Puxi [la rive ouest] qu'un appartement à Pudong³⁹ ». Ce dernier n'a en effet été que récemment pris en considération par les autorités municipales, contrairement à Puxi où se situe le cœur historique de la ville. Jusqu'alors peu habité et comptant plus de deux cents usines extrêmement polluantes, il était donc pragmatiquement

36. Cf. <http://www.expo2010.cn/a/20090608/000005.htm>.

37. *Dongfang mingzhu* 东方明珠.

38. *Dongfang de bali* 东方的巴黎. « Celle qui abrita, dans l'entre-deux-guerres, le creuset d'une alchimie réussie entre Orient et Occident est à jamais dépositaire des valeurs de l'exotisme et de la modernité » (Mathou 2010 : XXIX).

39. *Ning yao Puxi yi zhang chuang, bu yao Pudong yi tao fang* 宁要浦西一张床, 不要浦东一套房.

le lieu idéal pour permettre l'expansion de la ville « écologisée ». Historiquement, ce territoire abritait les entrepôts des puissances coloniales du XIX^e siècle. Le réinvestir à l'occasion de l'Exposition universelle s'avérait ainsi significativement fort à la fois écologiquement et historiquement. Et y localiser en son centre le pavillon de la Chine l'était d'autant plus. Précisons qu'il était initialement prévu que le site fût bâti au cœur de Pudong, sur un vaste territoire agricole, et non pas à proximité de la rivière (Ged 2010 : 209). Finalement, il fut placé de part et d'autre du Huangpu – bien que, soulignons-le une nouvelle fois, les pavillons nationaux aient été localisés à Pudong exclusivement. Nous verrons que la symbolique confucéenne prêtée à l'eau est d'importance dans la Couronne de l'Orient. Si cette référence implicite pourrait expliquer ce choix cartographique, une autre raison pourrait être avancée. En effet, le Yangzi, fleuve à l'embouchure duquel se jette le Huangpu, est comparé au corps d'un dragon. Shanghai et son delta en constitueraient la tête. Plus précisément, son museau serait Pudong, et le périphérique intérieur associé à un œil grand ouvert (Hovasse 2010 : 215). Or, la figure de cette chimère chinoise qui s'élève vers les cieux, est associée à l'avènement d'une nouvelle ère⁴⁰. C'est pourquoi, considérer le Huangpu comme un axe à partir duquel établir l'Exposition universelle peut être interprété formellement comme la mise en relation de Puxi et Pudong, et, sur un autre registre, comme le rétablissement de l'unité corporelle du dragon, autrefois représentatif de la toute puissance de l'empire et aujourd'hui encore du pays en plein essor.

En positionnant son palais national sur cette frange, à l'extrême est de Shanghai, la Chine impose une perspective nouvelle. Elle se réapproprie pleinement un territoire qui lui fut spolié, elle regarde en direction du levant et tourne le dos à l'Occident ; elle porte précisément son attention vers la direction opposée – vers elle-même, si l'on se place du point de vue occidental, réunifiée, en voie de devenir la première puissance économique mondiale.

40. Cf. introduction, le dragon « libéré » du pilier soutenant le périphérique intérieur de Shanghai.

Regarder de la sorte dans cette direction, à Shanghai, capitale financière du pays, meurtrie au XIX^e siècle par les guerres de l'opium et l'occupation de son territoire par les colons occidentaux, est tout un symbole : celui du renouveau⁴¹. La Chine fait preuve d'un nationalisme exacerbé et accorde une reconnaissance certaine à la ville de Shanghai. « La mal aimée du régime maoïste » (Bergère 2002 : 385) devint ainsi la bien-aimée du régime de Hu Jintao – lui-même né, rappelons-le, près de Shanghai (Jixi, Anhui).

2.

L'inscription du double universel sur la Couronne de l'Orient

La Couronne de l'Orient imbrique dans sa structure deux « univers » : le premier est constitué du bâtiment en tant que tel, explicitement associé au ciel, surplombant à l'aide de quatre piliers l'ancien pavillon des régions associé, quant à lui, à la terre ; le second renvoie au toit de la Couronne de l'Orient, également associé à la terre, et au ciel (réel). Tentons d'expliquer cette double articulation.

a. National et régional : ciel et terre

L'édifice qui constituait le pavillon des régions est décrit en référence à la terrasse qui lui sert de « toit⁴² » et le met directement en relation avec le *guan* surplombant avec ses 69 m de haut. Ce dernier a donc été construit sur un belvédère – où se trouve le jardin appelé « la pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents », à savoir un microcosme se référant aux neuf territoires mythiques de la Chine refaçonnés au regard de 2010⁴³.

41. Construire un jardin au pied du pavillon national dont le modèle est celui de l'ancien Palais d'été de Pékin, détruit par les troupes franco-anglaises en 1860, est là aussi un symbole politique extrêmement fort, cf. chapitre 4.

42. *Wuding* 屋顶.

43. Cf. chapitre 4.

Cette terrasse est, peut-on lire, « le socle/le fondement où convergent et se réunissent les gens⁴⁴ ». Par ailleurs, elle « renvoie aux régions marécageuses [les marais des temps primordiaux] à la prospérité des quatre orientes [du monde entier]. La disposition d'ensemble du pavillon national et du pavillon des provinces se réfère de façon métaphorique à l'équilibre [la paix] de la terre et du ciel et à la prospérité des dix mille êtres⁴⁵ ».

La force symbolique de l'édifice est donc explicitement signifiée. C'est de l'ordonnement du monde qu'il s'agit. Cette idée paraît d'autant plus évidente à la lecture du sinologue Marcel Granet qui écrit à propos de la symbolique de l'architecture antique : « Deux éléments, dans les constructions chinoises, sont fondamentaux. L'édifice, en lui-même, importe moins que la terrasse qui le supporte et que la toiture qui le couvre. Le Ciel "couvre" et le toit représente le Ciel ; la Terre, qui "supporte", est figurée par la terrasse. Un édifice apparaît comme une image de l'Univers, dès que les proportions données au profil du toit et au plan de la terrasse évoquent, les premières le rond (impair, 3, *yang*), les autres le carré (*fang*, le rectangulaire, pair, 2, *yin*). Ces principes commandent, en particulier, la construction du *Ming t'ang* [*mingtang*]. La tradition veut que la Maison du Calendrier [*mingtang*] ait anciennement consisté en une aire carrée (rectangulaire) que recouvrait (lié à elle par quelques colonnes) un toit de chaume circulaire » ([1934] 1990 : 209-210). Nous reviendrons plus loin sur le *mingtang* qui semble constituer le toit de la Couronne de l'Orient, avec la voûte céleste comme représentation « réelle » du ciel.

L'association établie entre l'ancien pavillon national et le ciel se trouve accentuée par la présence de quatre piliers de 33 m de haut qui soutiennent l'édifice, rappelant les quatre supports célestes décrits dans les légendes antiques. En effet, dans la mythologie chinoise, on raconte que Nügua, associée au

44. *Diqu guan pingtai ji zuo hui ju ren liu* 地区馆平台基座汇聚人流 : http://expo2010.cn/c/gj_tpl_2082.htm, consulté le 12-02-2011.

45. *Yuyi shezeshen zhou fushu sifang. Guojia guan he diqu guan de zhengti buju yin yu tiandi jiao tai wanwu xian heng*, 寓意社泽神州, 富庶四方. 国家馆和地区馆的整体布局喻天地交泰万物咸亨) (*ibid.*).

souverain fondateur Fuxi, représentée avec une tête humaine et une queue de serpent, voulut réparer le ciel en tranchant « les pattes de la grande tortue afin de fixer les quatre extrêmes [...]. Lorsque le ciel azuré fut radoubé, les quatre extrêmes fixés, les eaux débordées asséchées, la province de l'Espérance apaisée, les animaux fourbes tués, les bonnes gens purent enfin vivre en prenant réellement appui sur les provinces [de la terre] carrée et en accordant tous leurs soins au ciel circulaire » (Mathieu 1989 : 40). Or, les neuf provinces primitives dont il est question ici ont été (re)créées et renommées dans le jardin construit au pied de la Couronne de l'Orient, sur une partie du toit de l'ancien pavillon des provinces (autrement dit, sur la « terre »).

b. En forme de vase rituel

La forme du bâtiment est également associée à celle d'un *ding* 鼎, vase rituel de l'antiquité à quatre pieds⁴⁶. Cette structure est dite renvoyer à l'unité du ciel et de la terre (*tiandi he yi* 天地合一), faisant écho à la relation « shangxia », 上下, c'est-à-dire supérieur et inférieur, et donc, une nouvelle fois, à l'harmonie du cosmos – le bon positionnement de la terre et du ciel étant indispensable à la bonne marche de l'univers dans la pensée classique chinoise. Partant, l'architecture se réfère aussi aux cinq relations fondamentales « shangxia » sur lesquelles reposait la société chinoise d'avant 1911 : souverain-sujet, père-fils, mari-femme, maître-disciple, aîné-cadet.

Dans l'antiquité chinoise, ce type de vase ou de chaudron *ding* renfermait des offrandes et des sacrifices, notamment ceux accomplis pour les ancêtres⁴⁷. Il permettait de transmettre à

46. Cf. *CWUD* (2010 : 126), <http://cp.expo2010.cn/BuildEast.html> et <http://www.areachina.com/mixinfo/archive-42.html>. Le Musée de Shanghai est également associé à un *ding*, on soulignait dans l'introduction l'importance de la mise en écho de ces deux bâtiments « rituels ».

47. On se base ici sur *Le Yijing. Le livre des changements (hexagramme 50 « le chaudron*). Le *yijing* est l'un des principaux textes fondateurs chinois. Il fut tout d'abord un diagramme composé de lignes pleines et brisées qui rendent compte des changements cosmiques. Plus tard, un texte de commentaires lui fut associé (Cf. Jullien 1993).

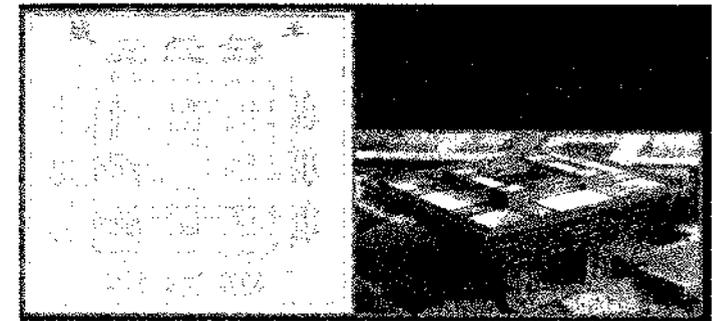
ces derniers des informations sur leur lignée sous forme de messages gravés à l'intérieur de la panse du récipient. Les chaudrons, qui contenaient donc des écritures, étaient des instruments de communication entre le monde des hommes et celui des ancêtres. Ils étaient qualifiés de « lourds » et souvent représentés comme inamovibles ; « les déplacer, c'est ruiner la lignée dont ils assurent la puissance » (Gernet 1994 : 356). Ces vases rituels furent aussi des emblèmes de pouvoir : quand un noble était promu à un nouveau rang, il matérialisait cette élévation sociale en fondant un chaudron qui rendait compte de sa nouvelle position. Cette alliance entre politique et religieux, matériel et spirituel, visible et invisible, est illustrée par le matériau utilisé, le bronze, *tong* 铜, caractère d'écriture composé de deux clés qui, ensemble, sont traduisibles par « les métaux qui s'entendent » (Javary et Faure 2002 : 808). *Tong*, qui est un alliage, se réfère donc à une mise en relation, alliance qui est source d'harmonie – si la première clé du caractère renvoie au métal, la seconde évoque en effet l'« identité », l'« unicité », l'« unité », l'« harmonie ». C'est que le chaudron était associé aux procédés alchimiques, il symbolisait une transformation du solide au subtil, un passage du terrestre au céleste qui s'opère par réduction et condensation. Ainsi, le bronze peut transmuter en jade, le jade étant le symbole de la vitalité et de l'immortalité pour les Chinois (*ibid.*).

En un mot, la Couronne de l'Orient en forme de tripode fait référence, sur un registre culturel antique, au cosmos, aux procédés alchimiques, au pouvoir politique et à la relation des hommes avec les ancêtres. Depuis le 1^{er} octobre 2012, elle incarne la protection patrimoniale – en devenant le Palais de l'Art de Chine. Sur un autre registre encore, elle porte l'idéologie néoconfucéenne, celle de l'État chinois contemporain. Osons aller plus loin en remarquant que la structure du toit du bâtiment renvoie à la structure du *mingtang*, le Palais de lumière de l'antiquité⁴⁸.

48. Lors d'un Atelier Chine qui se tint au LESC en 2010, Brigitte Bapandier mit l'accent sur cet espace quadrillé, s'interrogeant sur le sens à lui prêter, questionnement que l'on prolonge ici.

c. « Le quadrillage à neuf palais⁴⁹ » pour Palais de lumière⁵⁰ ?

C'est que cet espace, d'une superficie de 19 600 m² (soit deux terrains et demi de football), a une forme très particulière. Cette dernière serait, d'après H. Hovasse, celle d'un sceau carré « rappelant le cachet à l'encre rouge apposé sur tous les documents officiels et les œuvres picturales » (2010 : 242). Bien que des sceaux soient effectivement « appliqués » sur le socle du bâtiment (renvoyant aux cycles solaires et aux quatre orientes et inscrivant dès lors l'édifice dans la dynamique des cycles cosmologiques, nous le verrons), la structure du toit est explicitement mise en relation avec un quadrillage à neuf carrés appelé en chinois « quadrillage à neuf palais » (*jiu gongge* 九宮格).



Le quadrillage à neuf palais

Ce système du « puits » (*jing* 井) remonterait à la dynastie des Zhou (1046-256 avant notre ère). Il symbolise l'idée que la division est la base de l'ordre social et du bon gouvernement (Lewis 2006 : 248⁵¹). Or, une telle structure renvoie au Palais

49. *Jiu gongge* 九宮格.

50. *Mingtang* 明堂.

51. « Il [le système du puits] signifiait, au sens large, "mettre en ordre", ou "gouverner", et fut appliqué dans les textes canoniques concernant l'ordre du monde. Ainsi, l'imposition d'une grille apparut tout d'abord comme la forme spatiale établissant des distinctions qui était à la base de tout ordre. » [Traduit de l'anglais : « *It had the broader meaning of "to put*

de lumière, espace symbolique créé pour que l'empereur, de tout temps, quelles que soient les saisons, illumine de sa présence les provinces de son empire. M. Granet rappelle que c'est le démiurge Yu le Grand qui « parcourut et mesura les neuf Montagnes, les neuf Fleuves, les neuf Marais, aménageant le sol qu'on put enfin mettre en culture, c'est-à-dire qu'on partagea en champs, lesquels étaient carrés et divisés en neuf carrés : bref, nous dit-on, Yu divisa le Monde en neuf Régions » ([1934] 1990 : 146). Le sinologue de préciser que « les souverains qui ne sont pas des Fondateurs se contentent, comme on sait, de circuler dans la Maison du Calendrier. Leur circumambulation sur l'emplacement sacré du *Ming t'ang* [*mingtang*] suffit à ordonner l'Espace et le Temps et à maintenir une exacte liaison des Saisons et des Orients » (*op. cit.* : 148). Ce Palais de lumière, *mingtang* 明堂, est une « image du monde » (*ibid.*), il représente l'ensemble du pays (*guo* 國), constitué de neuf régions (*jiu zhou* 九州).

4	9	2
3	5	7
8	1	6

« Une capitale ne mérite ce nom que si elle possède un *Ming t'ang* [*mintang*]. Le *Ming t'ang* [*mingtang*] constitue une prérogative proprement royale et la marque d'un pouvoir

in order”, or “rule”, and came to be applied to the canonical texts that provided order in the world. Thus, the imposition of a grid first appears as the spatial form of the making of distinctions that was the basis of all order ». À propos des quadrillages et des carrés magiques, voir notamment Lewis (2006 : 247-273). Notons que l'architecture telle qu'elle se développe aujourd'hui en Chine – notamment celle qui concerne les musées – tend de plus en plus à employer cette configuration *jiu gongge*, reflétant la volonté gouvernementale de mise en ordre du monde par le prisme de l'exposition de son patrimoine – et plus largement, de la patrimonialisation (*cf.* Chen 2009, Wang et Li 2009). D'où l'idée de « ritualité patrimoniale » mise en avant dans l'introduction.

solidement établi. C'est une Maison du Calendrier, où l'on voit comme une concentration de l'Univers. Édifiée sur une base carrée, car la Terre est carrée, cette maison doit être recouverte d'un toit de chaume, rond à la façon du Ciel. Chaque année et durant toute l'année, le souverain circule sous ce toit. En se plaçant à l'orient convenable, il inaugure successivement les saisons et les mois. La station qu'il fait, au deuxième mois de printemps, revêtu de vert et placé au plein est, équivaut, puisqu'il ne se trompe ni sur le site ni sur l'emblème, à une visite équinoxiale du Levant » (*op. cit.* : 90). Or, bien qu'il se soit inspiré des rouges du Palais impérial de Pékin, nous verrons que Song Jianming, créateur de la couleur de l'édifice, élude (sciemment ?) la couleur pourpre propre au lieu, ce pourpre renvoyant à l'étoile Polaire et donc à l'empereur situé au centre la constellation depuis Pékin, la capitale du Nord. Avec le Rouge de Chine, un nouveau positionnement est en effet marqué dans l'univers : le centre du monde est à Shanghai, car c'est à cet endroit que le *mingtang* est dorénavant positionné. Cet espace particulier, situé au sommet de la Couronne de l'Orient représentative de deux formes d'universalités, est à l'interface des deux univers définis plus haut. Et en tant que tel, il n'était pas parcouru par les visiteurs de 2010 à 2011. Il était hors de portée et hors de vue. Il jouait son rôle indépendamment des humains dont le parcours à l'intérieur de l'édifice permettait de « vivre » d'autres transformations et de suivre le rythme des quatre saisons⁵². Ces derniers s'inscrivaient donc au même titre que la Couronne de l'Orient dans le cycle du cosmos, nous y reviendrons en étudiant sa couleur et les sceaux qui l'entourent. Ainsi, les visiteurs associés au pavillon dans sa bi-dimensionnalité accompagnaient et régulaient le rythme universel.

Un article consacré à He Jingtang, l'architecte en chef, mentionne que l'ombre du carré magique est visible sur la base de l'édifice. « Vu d'en haut, le toit du pavillon de la Chine figure un quadrillage “Sudoku”, ou l'agencement d'un quadrillage à neuf carrés, ce qui était une caractéristique de l'organisation urbaine

52. Cf. chapitre 3.

traditionnelle dans les villes chinoises anciennes. Quand le soleil éclairera le pavillon, il y aura l'ombre d'un petit "Sudoku" dans le carré semi-ouvert au rez-de-chaussée de la structure⁵³. » Une communication serait dès lors établie grâce aux rayons du soleil entre les deux formes de « terres » qui renvoient au double universel précédemment introduit : d'une part, celui qui renvoie au rapport ciel (pavillon national) et terre (pavillon régional), en d'autres termes à la cosmologie nationale, d'autre part, celui qui renvoie au rapport terre (Chine) et ciel (univers-réel). Est-ce à dire que l'universel (national, cosmologique, propre à la Chine) réfléchirait la lumière provenant de l'universel (à entendre cette fois-ci dans une perspective internationale⁵⁴) ?

d. Le Pays du centre relocalisé

Dans l'antique Palais de lumière que l'empereur devait donc parcourir afin d'ordonner l'univers, *Zhongguo* 中国 est le territoire localisé au centre (correspondant au chiffre 5 sur le schéma précédent), siège du pouvoir. En chinois, *Zhongguo* 中国 désigne par ailleurs, sur le plan géopolitique, la Chine, c'est-à-dire l'ensemble du pays, considéré comme étant situé au centre de l'univers. Il ne faudrait dès lors pas comprendre l'expression de « *Zhongguo guojia guan* 中国国家馆 » comme renfermant uniquement l'idée de « pavillon national de la Chine ». Au regard de l'ancrage cosmologique de ce palais – associé globalement au ciel et, par son toit, à la terre et au *mingtang* –, une autre lecture serait envisageable et sans doute préférable afin de saisir ce qui fut établi par son biais :

53. Cf. <http://english.cri.cn/6909/2010/01/21/1781s544131.htm>. Traduit de l'anglais : « *Seen from above, the roof of the China Pavilion features a "Sudoku" grid, or nine-square grid layout, which was a traditional urban planning feature in ancient Chinese cities. When the sun shines into the pavilion, there will be a smaller "Sudoku" shadow in the semi-open square on the ground floor of the structure.* »

54. Spécifions que l'idéogramme « lumière », *ming* 明, est composé du caractère d'écriture soleil, *ri* 日, (associé au *yang*) et du caractère d'écriture lune, *yue* 月, (associé au *yin*), renvoyant à l'idée de lumière indirecte et réfléchie.

Zhongguo guojia guan signifie littéralement le « pavillon/palais national du pays du centre ». Et si d'aucuns s'étonnent que ce toit soit carré – donc associé à la terre –, alors même que le pavillon est associé au ciel⁵⁵, ce n'est peut-être pas tant une contradiction et une impression « de monde à l'envers » que l'on doit constater, qu'une orientation totalement nouvelle qui englobe deux formes d'« universel ».

Dans le premier cadre universel (qui repose sur l'agencement architectural du pavillon des régions et du pavillon national), c'est l'ordonnement de la Chine en tant que telle qui se joue (dans son univers cosmologique propre, national) ; dans le second cadre (qui se réfère au toit du pavillon national, aux neuf carrés et au *mingtang*), il s'agit de l'ordonnement du monde par la Chine dans la capitale universelle que devient Shanghai (qui abrite donc, pour la première fois, le pays du centre de l'univers, *Zhongguo*, sur le site de l'exposition). Le monde est dès lors réorienté à partir de la ville sur la mer. D'ailleurs, sur des écrans postés à l'entrée de la Couronne de l'Orient, des images montrent le toit de l'édifice d'où rayonnent de grandes bandes rouges qui forment des arcs (pour ne pas dire des ponts) reliant cet espace quadrillé aux capitales du monde.

L'architecture de l'actuel Palais de l'Art de Chine a été critiquée, car jugée trop compliquée et exagérément symbolique. « Un projet aussi important que celui-ci ne peut-être apprécié de tous » a rétorqué l'architecte He Jingtang. Se défendant contre des accusations d'ésotérisme, le professeur septuagénaire l'a décrit comme « une statue de la Chine se dressant dans un jardin de ville » – propos qui semblent évidemment banaliser l'édifice au regard du rôle symbolique prêté à ce dernier. Le directeur adjoint du bureau de coordination de l'Exposition universelle de Shanghai, Huang Jianzhi, a estimé, quant à lui, que le bâtiment évoque la Chine au premier regard et qu'il est « frappant et mémorable⁵⁶ ». « Les Shanghaiens interrogés sur cette étrange structure rouge y

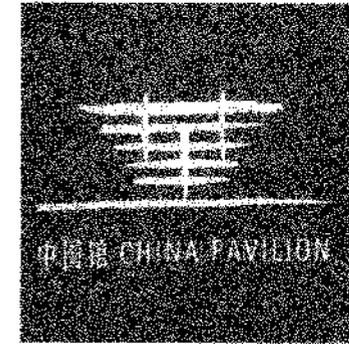
55. Cf. Hovasse 2010.

56. Cf. http://www.chine-informations.com/actualite/shanghai-devoile-son-pavillon-pour-expo_8696.html.

voient plus prosaïquement une table aux offrandes, un dolmen aux relents nationalistes, une pyramide inversée en l'honneur de Ramsès, ce monarque égyptien qui marqua la fin de son empire, un entonnoir chinois qui sépare le bon grain de l'ivraie, mais les réactions restent pâles en comparaison du tollé que provoqua l'érection de la tour Eiffel pour l'Exposition universelle parisienne en 1889 » (Hovasse 2010 : 243).

Car, intrinsèquement, la structure intrigante de la Couronne de l'Orient est le reflet parfait de ce qui est prôné en Chine : prise en considération de l'ancien, création de nouvelles architectures, préoccupations écologiques, et réappropriation de toute une symbolique pour ancrer la Chine dans l'universel qui se décline sur le plan mondial *et* sur le plan cosmologique. Les concepteurs du pavillon ont ainsi intégré dans un même ensemble la problématique complexe de la double articulation de deux formes d'universels tout en préservant l'idée de *tianxia* 天下, « sous le ciel », qui renvoie à l'idée de pays unifié, au centre de l'univers – rappelons que le bâtiment est également appelé « le grenier sous le ciel ». Il s'agit alors d'intégrer au *tianxia* non seulement ce qui est situé sur le territoire chinois (le « pays intérieur », *neiguo* 内国), mais de placer également le monde entier sous le ciel. Le sino-centrisme est latent pour ne pas dire patent. La Couronne de l'Orient englobe et porte ces deux universels désormais conciliables sur le nouveau champ symbolique et opératoire conçu à Shanghai en 2010. L'universel ne se pense alors ni par le prisme de rondeurs architecturales, ni par le biais de réalisations sphériques⁵⁷, mais la Chine impose une nouveauté : l'univers se pense horizontalement, en référence au ciel, positionné au-dessus de la terre, plus qu'en référence à la planète Terre. Ce double ancrage universel de la Chine est intégré dans la structure de son pavillon national, devenu son Palais de l'Art, dont le graphisme du logo renvoie au caractère d'écriture *hua* 華.

57. Cf. À ce propos le huitième chapitre de *Globes. Sphères II* (Sloterdijk, 2010) : « La dernière boule. Pour une histoire philosophique de la globalisation terrestre ».



Le logo de la Couronne de l'Orient © Névoit

Rappelons que *Hua* est une expression ancienne employée pour se référer à la Chine et qu'elle renvoie aux Chinois de l'antiquité, les *Huaxia*, 華夏 – ancêtres des Han, ces derniers étant encore appelés aujourd'hui les hommes *Hua*, *Huaren* (華人), autrement dit « les *Hua* » –, dont le souverain aurait été *Huangdi*, l'Empereur jaune, civilisateur de la haute antiquité. L'universel, dans sa duplicité cosmologique – sinocentrée – et dans sa dimension « réelle », appartenant au sens commun international, se pense donc aussi – et avant tout – en rapport aux *Hua*. D'où l'appellation prêtée à la Couronne de l'Orient depuis le 1^{er} octobre 2012 : le « Palais de l'Art de Chine », à savoir, en chinois : *Zhonghua yishu gong* 中华艺术宫, expression qui rassemble tout à la fois l'idée d'un centre (*zhong* 中), celle de palais (*gong* 宫), des *Hua* (華), et de patrimoine culturel (avec le mot « art », *yishu* 艺术).

Le souci n'est pas de rendre ce symbolisme compréhensible par tous, comme le suggère lui-même He Jingtang, mais bien de rendre politiquement, économiquement et patrimoniallement efficace la Couronne de l'Orient qui donne une nouvelle orientation à la Chine dans une perspective universelle. L'angle visuel du monde doit désormais partir des *Hua* – qu'il s'agit par ailleurs de « façonner » au regard de l'avenir écologique chinois⁵⁸.

58. Cf. chapitre 3.

3. L'équilibre national

La Couronne de l'Orient, associée donc au ciel, repose sur les quatre axes de la terre (les quatre orient) et sur les régions. Son entrée, située à 14 m de haut, est accessible par un gigantesque escalier constitué de soixante-seize marches de granit qui ne sont jamais empruntées, un escalator assurant le drainage constant de la foule. Leur qualité et la technologie employées pour les créer les rendent comparables, lit-on, aux grandes marches du palais (*tang 堂*⁵⁹) de l'Assemblée du peuple⁶⁰.



L'entrée de la Couronne de l'Orient © Névot

59. *Tang 堂* signifie « salle », « pièce principale », « hall », « tribunal ». Il est employé pour désigner certains emplacements rituels (comme par exemple le temple des ancêtres, une église, une chapelle).

60. *Renmin dahui* 人民大会 : <http://www.expo2010.cn/a/20090915/000022.htm>. Nous reviendrons plus loin sur les mensurations de la Couronne de l'Orient qui renvoient à son inscription cosmologique.

a. Un nouveau palais de l'Assemblée du peuple ?

Ce bâtiment est un lieu emblématique de la place Tian Anmen, à Pékin. Il est le cœur même de l'appareil politique de la République populaire de Chine, là où se déroulent les réunions de la « conférence consultative politique du peuple chinois » et de « l'Assemblée nationale populaire ». Le palais de l'Assemblée du peuple est en effet censé représenter le peuple chinois dans sa diversité.

Associer de la sorte la Couronne de l'Orient à un édifice emblématique du régime communiste chinois conforte l'idée qu'un transfert de pouvoir s'opère de Pékin à Shanghai – bien que la capitale du Nord demeure la capitale d'État et le centre militaire de la Chine. Le peuple est par ailleurs au cœur des préoccupations, ce que la pierre utilisée pour édifier les marches donnant accès à la Couronne de l'Orient tend à souligner plus encore.

Ces marches ont en effet été taillées à la main, en suivant une technique de taille ancienne appelée « trois coups de hache⁶¹ ». Pour tailler un bloc de pierre, il aurait fallu donner des milliers de coups, à tel point que plus de cinquante-quatre millions de « couteaux » auraient été nécessaires⁶². Si la force humaine est alors mise en avant, la pierre utilisée est d'importance. Ce granit⁶³ est spécifiquement appelé : *huaxia hui* 华夏灰, Huaxia étant une appellation introduite plus haut (en chinois classique : 华夏), renvoyant à l'ancestralité nationale – elle désigne une tribu de l'antiquité dont le chef aurait été l'Empereur jaune, grand monarque civilisateur. Le mot *hui* signifie quant à lui « cendre », « poussière » ou encore la couleur grise. Ce type de granit, « cendres des Huaxia », autrement dit : les cendres des ancêtres des Han, donne, lit-on encore, un aspect noir et blanc à l'escalier⁶⁴, deux couleurs

61. *San zhan fu* 三斩斧.

62. Cf. http://expo2010.cn/c/gj_tpl_2082.htm, consulté le 12-02-2011.

63. *Huagang shi* 花岗石.

64. 中国馆大台阶全部采用花岗石“华夏灰”制作而成, 呈现出黑白相间的视觉效果 (<http://www.expo2010.cn/a/20090915/000022.htm>).

appariées qui renvoient aussi au *yin* et au *yang*⁶⁵. Par conséquent, une certaine généalogie nationale se cristallise dans ces marches situées entre terre (*yin*) et ciel (*yang*) qui permettaient aux visiteurs, de 2010 à 2011, de pénétrer dans l'ancre les mettant en rapport avec leur histoire, leur passé antique et donc avec leurs ancêtres. Les encorbellements qui constituent la structure de la Couronne de l'Orient se réfèrent quant à eux aux nationalités chinoises.

b. Les *dougong* 斗拱 ou les forces harmonisées des cinquante-six nationalités chinoises

Les architectes ont eu en effet recours à une technique très ancienne pour construire la Couronne de l'Orient : celle des *dougong* 斗拱⁶⁶, sorte de tasseaux traditionnellement en bois, dont l'entrecroisement permet de maintenir l'ensemble de la structure sans avoir recours à aucun autre matériau afin de soutenir l'ensemble. La portée sémantique de la structure à *dougong* de l'édifice (équilibre des forces, interdépendance, harmonie, maintien naturel de l'ensemble) est d'autant plus forte que la Couronne de l'Orient en compte cinquante-six, renvoyant au nombre de nationalités chinoises. La constitution chinoise proclame en effet que la Chine est un pays multinational unifié⁶⁷, les cinquante-six nationalités⁶⁸ étant composées de la nationalité han, majoritaire, qui représente environ 92 % de la population, et de cinquante-cinq autres nationalités qualifiées de minoritaires⁶⁹, car numériquement plus faible. L'État vise à homogénéiser chaque nationalité (parfois composée de « branches » ethniques diversifiées) afin de placer ces différentes

65. Nous verrons dans le chapitre 4 que dans le jardin situé sur la terrasse de la Couronne de l'Orient, le Faîte suprême de l'univers, c'est-à-dire la configuration du *yin* et du *yang* encastres l'un dans l'autre, est représenté.

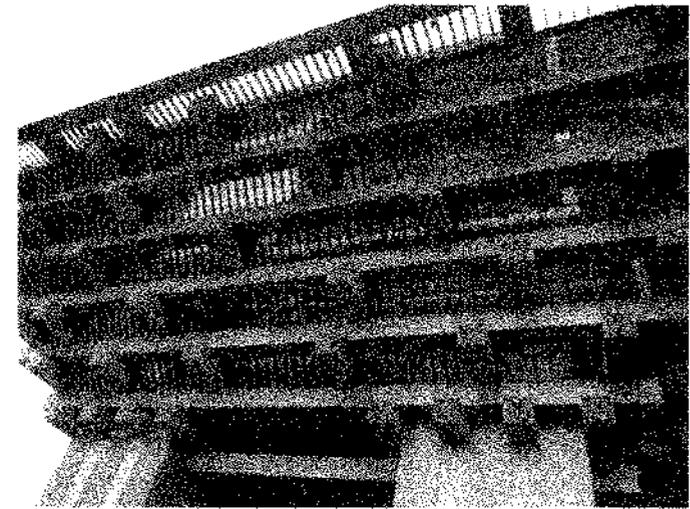
66. *Dou* signifiant « lutter » ou « combattre » et *gong* désignant un arc ou une voûte.

67. *Tongyi de duominzu guojia* 统一的多民族国家.

68. *Minzu* 民族.

69. *Shaoshu minzu* 少数民族.

populations sous la tutelle de l'État, de les contrôler et de parvenir, utopiquement, à une forme de multi-nationalisme unifié.



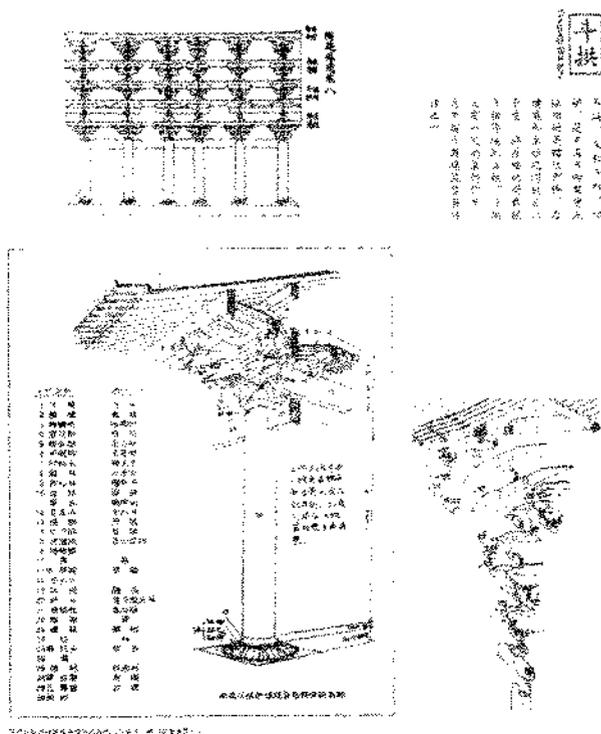
Les encorbellements © Névot

On ne saurait d'ailleurs être plus clair que le site se rapportant à l'architecture du pavillon ; au-delà de ce que les *dougong* ajoutent à la beauté et à la grandeur de l'édifice, prévaut l'idée d'harmonie nationale qu'ils incarnent. La complexité des toits construits sur ce modèle apparaît très clairement dans *CWUD*, dont les pages 62 et 63 renvoient à la thématique de la construction : *gong* 工 (thème explicitement mis en avant dans l'exposition⁷⁰).

H. Hovasse écrit à ce propos : « La charpente visible avec des empilages utilise le système de construction *dougong* par consoles insérées entre le haut d'une colonne et d'une traverse. Forme architecturale en bois typique de la période des Printemps et Automne (770-467 av. J.-C.), à partir du x^e siècle sous les Song cette structure est devenue ornementale pour les bâtiments officiels et les temples » (2010 : 242). « C'est le poids important du toit qui assure la stabilité de la structure.

70. Cf. chapitre 3.

Les assemblages par emboîtements ne sont pas cloués et conservent une certaine souplesse qui permet à l'ensemble de supporter les efforts que la structure peut avoir à subir comme les fortes tempêtes voire les séismes » (Gaudier (2008) cité par Hovasse (*ibid.*)). On ne saurait mieux symboliser, dans l'architecture, l'équilibre des forces, l'interdépendance, la hiérarchie du sommet et son poids (d'autant plus que l'architecture du toit évoque celle du Palais de lumière), ainsi que la lutte contre les forces naturelles, les cataclysmes étant représentatifs, sur le plan symbolique, d'un désordre de l'harmonie universelle⁷¹.



L'explicitation des encorbellements dans CWUD (2010 : 62).

71. Nous verrons d'ailleurs comment le drame du séisme de 2008, au Sichuan, fut récupéré à des fins idéologiques.

La structure en *dougong* a une histoire vieille de plus de deux mille ans, lit-on sur le site de l'exposition. « Depuis au moins la dynastie des Zhou Occidentaux (1050-771 av. J.-C. environ), ils étaient placés entre le sommet d'une colonne et une poutre transversale pour supporter les toits concaves des constructions en poutres étagées qui sont l'archétype de l'architecture chinoise. Chaque dougong est formé de bras doubles en forme d'arc (拱, *gong*), supportés par un bloc de bois (斗, *dou*) de chaque côté. Les dougongs étaient aussi utilisés pour la décoration et l'apparat plutôt que dans un but entièrement pragmatique de support, tel que sur les solides pagodes de briques comme la Pagode de Fer construite en 1049. Le manuel de construction "*Yingzao Fashi*", écrit par Lie Jie, publié en 1103, sous la dynastie Song (960-1279), des illustrations et des descriptions précises de dougong⁷² ».

Mais si, traditionnellement, les *dougong* sont en bois, ceux du pavillon de la Chine furent encastres les uns dans les autres en suivant les techniques modernes de construction – les encorbellements que l'on voit ne s'équilibrent donc pas « naturellement », mais sont soudés les uns aux autres. Par ailleurs, ils sont en acier. C'est donc le métal qui a prédominé. Pourtant le bois et sa relation aux cycles du cosmos prévalaient dans l'exposition consacrée aux *dougong*, au sein même du bâtiment, au deuxième étage consacré au « dialogue⁷³ ». Les *dougong* étaient même comparés à des arbres et présentés de la sorte. Il était alors explicitement fait mention d'une « forêt » de *dougong* : « Sur fond de musique douce, une forêt de dougong s'élève face aux visiteurs. Des feuilles d'érable tombent, indiquant que c'est l'automne » (Guo Wanxin 2010 : 120⁷⁴).

72. Cf. http://www.chine-informations.com/guide/dougong_3122.html.

73. En chinois « voyage de recherche » *xunmi zhi lu* 寻觅之旅, nous y reviendrons. Cf. CWUD 2010 : 117-128 : « Dougong architecture » et nous verrons dans le chapitre 3 que l'idée de vivre des transformations, de suivre le cours d'une saison et de circuler en parcourant par trois fois les quatre orient fut imposée aux visiteurs.

74. Traduit de l'anglais : « *To the sound of soft and soothing background music, a forest of dougong stretches before the visitors. Maple leaves drift down, indicating that the season is autumn.* »

Ensuite, l'hiver était mis en scène avec cette fois-ci des flacons de neige pour en traduire les caractéristiques saisonnières. Des images de cités modernes y étaient associées dans le même temps, « créant un dialogue entre architecture moderne et dougong traditionnels » (*ibid.*⁷⁵). Mais sur l'architecture même, peu d'explications sont données : « [Un *dougong*] comprend un large morceau de bois, des bras en forme d'arcs et trois parties supplémentaires⁷⁶ » (*ibid.*). Prédomine ici l'idée de devoir employer des ressources naturelles pour construire les *dougong* associés à l'état de nature et aux cycles temporels. Présentés comme des éléments architecturaux en symbiose avec l'environnement, ces derniers sont en ce sens en harmonie avec l'univers et trouvent une résonance avec les sceaux placés sur le mur d'enceinte du pavillon des provinces, représentant les vingt-quatre saisons. Avant de nous y intéresser, portons attention à la saillance des populations chinoises dans le pavillon national, en 2010.

c. Des « primitifs » d'avant-garde, écolo-urbains ?

Les nationalités chinoises n'apparaissent en 2010-2011 que dans la structure de la Couronne de l'Orient et nulle part ailleurs. L'absence des « minorités » dans l'antre de l'édifice, et donc dans les salles d'exposition, est déroutant pour qui travaille sur les questions « minoritaires » en Chine. D'ordinaire, en effet, la diversité des populations chinoises est mise en avant dans les bâtiments et dans les textes officiels en ce qu'elle constitue la quintessence même du pays. Ici, hormis la structure du pavillon national qui s'y réfère – sans pour autant que cette mise en relation saute aux yeux –, c'est seulement au sein du pavillon des provinces chinoises, situé au-dessous du pavillon de la Chine, qu'elle fut mentionnée en 2010-2011.

75. Traduit de l'anglais : « *Creating a dialogue between modern architecture and traditional dougong.* »

76. Traduit de l'anglais : « *It comprises a large wooden block, bow-shaped arms and 3 additional parts.* »



Les minorités chinoises en symbiose avec la nature
© Névo

Si les ethnies chinoises demeurent aujourd'hui peu visibles dans la Couronne de l'Orient – et ce, bien qu'elles soient intégrées à sa structure –, elles n'en avaient pas moins une place symboliquement cruciale lors de l'Exposition universelle, car elles étaient alors présentées comme réalisant l'utopie universelle en mettant en application le concept d'« urbanisation harmonieuse⁷⁷ ». « Shanghai 2010 » a en effet marqué un tournant dans les représentations chinoises sur les minorités, lesquelles, auparavant associées à l'état primitif de l'échelle évolutionniste marxiste, sont désormais exposées comme idéalement urbanisées et sont explicitement considérées être en harmonie avec la nature, et de la manière la plus explicite⁷⁸. Si la cité écologique est l'avenir, les minorités renvoient à cette utopie. L'observation du pavillon du Yunnan permet de préciser cette idée.

77. *Hexie chengshi* 和谐城市.

78. *Yu ziran hexie xiangchu* 与自然和谐相处.

Le Yunnan rassemblant le plus grand nombre de minorités chinoises (on y en compte vingt-six), ces dernières furent logiquement les plus présentes dans le pavillon qui fut consacré à cette province. Toutefois, elles n'eurent pas le premier rôle puisqu'il devait avant tout être question d'urbanisme. Les villes furent donc une nouvelle fois mises en avant dans un cadre néanmoins très différent de celui des mégapoles chinoises de la côte est (comme par exemple dans les pavillons de Hong-Kong, de Macao, et de Pékin). En effet, la symbiose entre ville et nature fut ici soulignée. Il ne s'agissait pas d'une utopie dans ce cas, exposée par le biais d'images virtuelles⁷⁹, mais d'une réalité. Les villes du Yunnan furent ainsi présentées au sein d'écrans de verdure et de réserves naturelles nationales. Les minorités faisant partie du paysage, le mot « nature » (*ziran* 自然⁸⁰) fut également mis à l'honneur à leur propos. Par ailleurs, « héritage culturel mondial », « patrimoine culturel immatériel » et « sites éco-touristiques » furent des expressions largement employées. Les populations non Han furent notamment présentées célébrant leurs fêtes rituelles au sein de centres urbains. Dans le même temps, un diaporama fut consacré à leurs villes « ancestrales » (*guzhen* 古镇) afin d'illustrer leur rapport étroit et « charmant » avec la nature. À la fois associées à l'urbanité contemporaine et ancienne, ces minorités furent donc dissociées de « l'avenir urbain » lors de l'Exposition universelle de 2010, puisqu'elles illustrent, dans le temps présent, l'utopie universelle projetée dans les autres pavillons. Celles transformées par l'urbanisation furent par ailleurs placées en haut de l'affiche : le séisme de 2008, au Sichuan, fut mis en scène dans des films (projetés dans le pavillon de la Chine, ainsi que dans le pavillon sur les urbains) et sur de nombreuses photographies (notamment dans le pavillon du Gansu). Ce cataclysme fut

79. Nous reviendrons plus loin sur la mise en relation des paysages urbains avec les paysages de montagnes et d'eaux, *shanshui*, générant une représentation nouvelle du monde paysagé (cf. chapitre 3).

80. Nous aborderons l'idée de « spontanéité » que sous-tend ce terme dans le chapitre 2.

traité non pas tant sous son aspect dramatique que sous son aspect « moteur », en ce sens qu'il était exposé comme donnant accès à la modernité, à l'urbanité. C'est qu'un tel désordre cosmologique est assimilable, dans la pensée traditionnelle, à un dérèglement de l'univers et il peut par là même être associé à une mauvaise maîtrise du pouvoir ; autrement dit, l'« harmonie » universelle est mise à mal, et les gouvernants, qui en sont les garants, devraient à leur tour trembler et être déchus pour permettre de constituer un nouvel ordonnancement. Mais alors comment panser les plaies du cosmos et des humains, en d'autres termes, de la terre, du ciel et de l'homme, la triade sur laquelle se fonde toute la pensée chinoise ? Reconstruire une ville modèle, loger les sans-abri. Au Sichuan, des villes nouvelles, dites écologiques, ont été créées pour les victimes (appartenant en majorité à des minorités). Selon cette idée, l'ordre est rétabli, et ces minorités-là, urbanisées, ont alors un rôle emblématique puisqu'elles participent désormais à l'utopie nationale et sont assimilées à la mouvance internationale.

Ce sont donc les nationalités minoritaires urbanisées qui sont représentatives d'un idéal, précisément celui de « *Better city, better life* », car, écologiques⁸¹, littéralement à l'« état cru », les minorités chinoises sont toujours considérées comme n'étant pas parvenues au stade de la civilisation promu par les Han (ou Hua) – rappelons que dans la pensée chinoise, les barbares sont qualifiés de « crus⁸² » par apposition aux civilisés, « cuits⁸³ ». C'est en ce sens que l'urbanisation leur permettrait d'atteindre l'état civilisationnel associant écologie et urbanité. Bien que les célèbres stades – communisme primitif, esclavage, féodalité, capitalisme, et socialisme – ne soient dès lors plus d'actualité, l'idée de développement, si chère à la pensée marxiste, demeure ici essentielle⁸⁴.

81. *Shengtai* 生态.

82. *Sheng* 生.

83. *Shu* 熟.

84. Bien qu'il soit habituel, à propos de la classification ethnique chinoise opérée dans les années 1950, de mettre en avant sa continuité politique et méthodologique avec les pratiques de l'Union soviétique, Thomas S.

d. Inscriptions cosmologiques

En Chine, aucun nombre n'est employé au hasard. « [...] Pour les Chinois, en effet, les Nombres sont remarquables, à la façon des Emblèmes, par une polyvalence propice aux manipulations efficaces » (Granet [1934] 1990 : 127). Au regard des dimensions données au pavillon de la nation chinoise, sept nombres sont à interroger : 63/69/69,9 (trois données qui coexistent à propos de la hauteur en mètres de l'édifice), 33 (la hauteur des piliers), 14 (celle du pavillon des régions et donc la hauteur à laquelle se situe la base du pavillon de la nation chinoise), 70 qui est la dimension d'un côté carré servant de base à l'édifice, le sommet mesurant 140 m de côté, et 76 (le nombre de marches). Rien n'est dit à leur propos ni par les concepteurs du pavillon (qui, rappelons-le, ont volontairement édifié une « énigme monumentale » en le construisant), ni par les commentateurs. Ils renvoient pourtant à des repères cosmologiques fondamentaux, propres à la Chine.

Concernant le nombre 69 tout d'abord. Il associe le 6 et le 9, 6 étant un double 3 et 9 un triple 3, 3 étant la première synthèse du *yin* et du *yang* (*op. cit.* : 232). D'où le caractère auspiceux du chiffre 6 qui est un 3 doublé. Le chiffre 9 symbolise quant à lui le *yang* à son acmé. Dès lors, 69 (et 69,9) sont des nombres extrêmement puissants, contenant l'idée de force *yang*, d'énergies en progrès.

Une autre hauteur est évoquée : 63 m. Multiple de 9 et de 7, 63 est une synthèse de 5 et de 4, comme de 4 et de 3, sachant qu'en Chine antique, 63 renvoie à la hiérogamie de la terre et du ciel⁸⁵. Cette mise en relation fait sens au regard

Mullaney (2011) a récemment mis en évidence que les origines de cette catégorisation s'enracinent également dans les pratiques coloniales britanniques, en particulier de ses ethnologues et linguistes amateurs (parmi lesquels Henry Rodolph Davies).

85. « L'étalon de jade réalisait une synthèse parfaite du Pair et de l'Impair : synthèse *hiérogamique avec échange d'attributs* puisque, dans la proportion 5×4 , l'Impair, 5, évoque la somme (20) des nombres pairs,

du positionnement de l'ouvrage renvoyant à la fois au ciel et à la terre par son sommet, et donc situé à l'interface de deux univers (universel pris dans le sens commun *versus* universel au sens cosmologique chinois).

La hauteur des piliers serait de $33 \text{ m} = 11 \times 3 = (5+6) \times 3$. Or, 11 est la synthèse hiérogamique des nombres 5 et 6, qui figurent la Terre et le Ciel (*op. cit.* : 234)⁸⁶. Les colonnes, qui permettent de porter le pavillon de la Chine (associé au ciel, *yang*) au-dessus du pavillon des régions (associé à la terre, *yin*), sont donc chargées de *yang* naissant. La transition se fait du *yin* vers le *yang* à travers ces quatre piliers à la jonction de la terre et du ciel.

14 m est la hauteur à laquelle est situé le pavillon national, sur le toit du pavillon des régions. $14 = 7 \times 2$, 7 étant une valeur que l'on attribue au *yang*. M. Granet précise que les éléments « que l'on considère comme *yin* (tout en leur donnant des symboles impairs et en les groupant par 3) valent 21 ($= 3 \times 7$), tandis que valent 14 ($= 2 \times 7$) les Éléments qualifiés de *yang* (qu'on groupe par 2 et qui ont reçu des symboles *pairs*) : on fait ainsi apparaître que le rapport (*inverse*) du Yang (3) au Yin (2) est $14/21$, soit $2/3$. Il y a de grandes chances que la classification des Trigrammes du roi Wen soit une illustration du même

et le Pair, 4, la somme (16) des nombres impairs. Cette synthèse parfaite se manifestait d'une autre manière encore. 27 (contour de l'ovale) plus 36 (périmètre du rectangle) font 63. Multiple de 9 et de 7, 63 est une synthèse de 5 et de 4, comme de 4 et de 3. Il peut d'abord évoquer par lui-même, le rapport ($3/4 = 27/36$) du contour céleste et du contour terrestre, et il l'évoque mieux encore ($27 \times 8 / (36 \times 8) = 216 / (2 \times 144)$), quand on adopte le multiplicateur 8. Il peut surtout, par l'évocation du rapport $5/4 (= 35/28)$, rappeler la proportion 5×4 (et l'équerre 3, 4, 5) [...] » (Granet [1934] 1990 : 217).

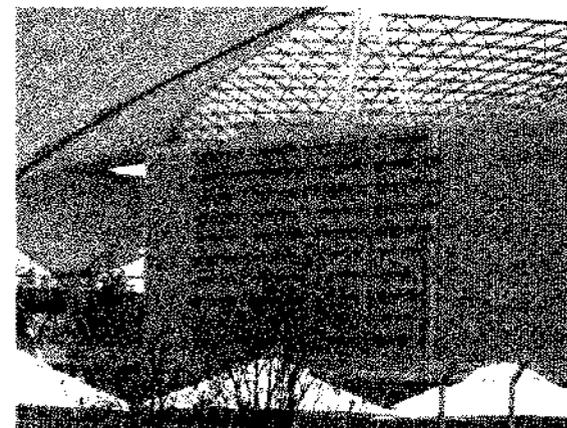
86. « 11 [synthèse de 5 et de 6 (et aussi de chacun des 5 couples que forment les 10 premiers nombres)], 7 [synthèse de 3 et de 4 (circonférence inscrite et demi-périmètre du carré ex-inscrit)], 5 [synthèse de 3 et de 2 (demi-circonférence et côté du carré)] peuvent servir d'emblèmes aux choses *yang*, qui sont aussi *yin-yang*. Aucun de ces nombres ne le peut aussi bien que 9. Si 9 vaut $5 + 4$, il vaut aussi 3^2 , et 3, qui est la première synthèse du Yang et du Yin, est aussi le premier nombre » (*op. cit.* : 232).

thème, puisque l'orientation des Emblèmes secondaires dont elle paraît solidaire oppose aussi 6 et 8 (*total* : $14 = 2 \times 7$) à 9 et 7, auxquels il faut, sans doute, ajouter 5 (emblème du centre) *total* : $21 = 3 \times 7$ » (*op. cit.* : 162).

La base de l'édifice fait quant à elle 70 m (soit 10×7 m) de côté et son sommet 140 m (soit 2×70). Le nombre 10 régit le soleil tout en valant le ciel (*op. cit.* : 127). Quant à « 7 (= Sept *et* en septième lieu, sont les) Notes [de la gamme (*yin*) figurant soit le total des Influences exercées par les Sept Recteurs astronomiques, soit une semaine de *sept* jours. Sept (comme cinq) donne l'idée d'un total centré, savoir : soit $(6 + 1)$ un hexagone (= cercle) envisagé avec son centre soit $(4 + 3)$ un carré (4) disposé autour d'un axe perpendiculaire (3) marquant le Haut (Zénith), le Bas (Nadir) et le Centre du monde] » (*op. cit.* : 136). De plus, les nombres *yang* atteignent leur perfection à 7 (*op. cit.* : 134). En un mot, le chiffre 7 renvoie à l'acmé du *yang* et à « un total centré ». Les données métriques du bâtiment se réfèrent ici une nouvelle fois au ciel et au *yang*.

Concernant le nombre de marches, le rapport entre la symbolique de cet escalier monumental et le nombre 76 n'est guère plus évident. Toutefois, constatons que $76 = 64 + 12$. Or, « $64 = 36 + 28$. 36 (comme 360) est l'emblème de la totalité d'un contour. 28 est le nombre des mansions lunaires. Or, le dais circulaire qui recouvre le char du Chef et figure le Ciel mesure 36 par son contour et 28 arcs le rattachent à la colonne centrale, qui le relie à la caisse carrée du char (Terre) » (*op. cit.* : 218). Précisons que 360 est le nombre théorique de jours que compte une année. Autrement dit, 76 pourrait renvoyer à la fois aux jours, aux douze mois et au renouvellement des cycles d'une année. Ce à quoi font échos les sceaux localisés sur le mur d'enceinte. Ces derniers correspondent aux vingt-quatre périodes solaires⁸⁷, les vingt-quatre stations du calendrier, à savoir les vingt-quatre périodes de quinze jours de l'année solaire marquant les changements de saisons.

87. *Ershisi jieqi* 二十四节气.



Des sceaux muraux © Névot

Chaque poutrelle en acier qui compose la structure de la Couronne de l'Orient compte également un sceau à son extrémité, ces sceaux renvoyant quant à eux aux quatre directions⁸⁸. Partant, la Couronne de l'Orient en tant que telle est le centre. Elle serait ainsi assimilable à l'un des neuf *gong*

88. *Dong xi nan bei* 东西南北, cf. p. 69.

du carré magique, celui du milieu. Le fait que l'édifice soit désormais appelé « palais » (*gong* 宮) semble prendre ici tout son sens.

Les sceaux en relation avec la terre (le socle de la Couronne de l'Orient) se réfèrent donc aux cycles du cosmos, et les sceaux en relation avec le ciel (la Couronne de l'Orient) aux quatre directions. Une forme de hiérogamie a dès lors été opérée : la terre étant en relation avec les mouvements de l'univers et le ciel avec l'orientation terrestre.

Une précision est à apporter concernant le style sigillaire⁸⁹ dans lequel ces caractères d'écriture apparaissent. Cette forme d'écriture se réfère à la première unification de l'écriture par Qin Shi Huangdi qui, ayant soumis les Royaumes combattants qui avaient chacun leur particularité calligraphique, imposa un style unifié de trois mille trois cents caractères en style *Zhuanwen* (Yong et Peng 2008). Le style sigillaire est donc le symbole de l'unification chinoise et de la dynastie des Qin. Il s'agit d'une écriture encore très proche du dessin et du pictogramme dont la lecture est fort malaisée pour les non-initiés. Les architectes ont par conséquent une nouvelle fois perclus le pavillon national de données chinoises extrêmement fortes symboliquement et difficilement interprétables *a priori* : les caractères d'écriture qui renvoient au territoire et à l'espace, aux quatre directions et au climat, au rythme des saisons, se réfèrent qui plus est au premier empereur et au fondement de l'unification de la Chine, encore à ses prémises. Les Hua, unifiés dans leur pluralité ethnique, sont bel et bien au cœur de l'édifice.

Orientalisme d'Orient

On aurait pu s'attendre à ce que le pavillon national de la Chine ait une architecture futuriste qui aurait fait écho à la ville de Shanghai éloignée « d'une certaine Chine des

89. *Zhuanwen* 篆文.

cartes postales » (Delcourt 2011 : 11). Et ce d'autant plus que les Shanghaiens percevaient leur ville, au tournant du xx^e siècle, comme « une foire exposant les architectures de dix mille pays⁹⁰ ». Ce qui fait dire que la Couronne de l'Orient « est devenue un nouveau symbole national qui n'a apparemment rien à voir avec l'histoire de la cité » (Liang 2011 : 6⁹¹). « Apparemment », effectivement, car c'est dans une ville qui n'a jamais abrité de capitale impériale mais qui est historiquement la plus tournée vers l'étranger, que le centre du monde a été établi. En cela, l'édifice se greffe pleinement dans l'histoire de la ville de Shanghai. Il implique précisément un tournant historique. Et si son architecture fait écho à celle du Musée de Shanghai, construit en 1996 en face de la mairie, selon une orientation quadrillée, dont la forme en tripode annonçait déjà la volonté affichée par Jiang Zemin d'inscrire Shanghai rituellement et politiquement dans la Chine du xxi^e siècle – pour mieux dire, il ancre le patrimoine dans l'ordre universel et l'inscrit dans un rapport étroit avec le gouvernement local, reflet du pouvoir central, et le met en relation avec tout ce qui compose l'univers –, la Couronne de l'Orient est toutefois novatrice. Elle met elle aussi en scène une nouvelle cosmologie – celle de la Chine moderne, néoconfucéenne – mais cristallise de surcroît différentes perspectives qui imbriquent des préoccupations nationales *et* universelles. L'édifice affirme en premier lieu quelle identité veut se donner la Chine au tournant du xx^e siècle en rapport avec son passé, son antiquité et sa pluralité ethnique.

Le recours à l'ancien, au *gudai* 古代, à des pratiques architecturales passées, n'en renvoie donc pas moins à une restructuration de l'ancien. Rien n'est conforme aux constructions de l'antiquité, tout est nouveau à l'aune du passé. La Couronne de l'Orient est à la fois ancrée dans le cosmos tel qu'il est

90. *Wan guo jianzhu bolanhui* 万国建筑博览会.

91. Traduit de l'anglais : « *It has become a new national symbol that apparently has nothing to do with the city's history.* »

formalisé et conçu en Chine aujourd'hui, et se place à une échelle universelle. La Chine adapte ses codes traditionnels pour mieux exprimer sa vision nouvelle du monde et assimiler ce dernier. Elle opère ainsi une sorte de translation intellectuelle, la ville étant la pierre angulaire où tout se joue. Le curseur se déplace de la Chine vers le monde pris dans sa globalité. Et le Pays du centre, avec sa façon si particulière d'appréhender l'Autre et de l'assimiler à elle, est en train de perpétuer son inaliénable mouvement unitaire et différentiel, tout à la fois, à l'échelle de la planète. Car c'est l'étranger, l'« autre », le barbare d'autrefois, qu'elle absorbe par le biais de ce gigantesque édifice rituel qu'elle a créé à Shanghai, au cœur de l'Exposition universelle. De là, l'unité dans la différence est établie, de là s'interpénètrent une vision endogène et une vision exogène de soi, de là est assurée la bonne marche du monde. À ce lieu a été prêtée une identité nouvelle par le biais de la Couronne de l'Orient qui l'ancre politiquement, rituellement et idéologiquement dans l'univers abordé dans sa bi-dimension sémantique. C'est donc à partir de Shanghai, capitale universelle, centre du monde, que la Chine expose sa vision d'avenir. Un nouvel orientalisme est dès lors institué : le monde ne se perçoit plus à l'aune de l'Occident mais à partir de l'Orient⁹². On assiste à une objectivation de la Chine par elle-même⁹³. Imposer un

92. « De même que la première Exposition universelle japonaise, à Osaka en 1970, l'Expo de Shanghai a mis en scène une version inversée ou "orientale" de l'Exposition universelle. Les deux événements promurent le nationalisme dans un cadre international et des spectacles technologiques à une période où ces pays étaient en plein essor en termes régional et global » (Liang 2011 : 8) [traduit de l'anglais : « *Like Expo'70 in Osaka, Japan's first World's Fair, Shanghai Expo staged a reverse or "Oriental" version of the World Exposition. Both events promoted nationalism amidst international and technological spectacles at a time when the respective countries were rising in regional and global terms* »].

93. Dru C. Gladney a employé l'expression d'« orientalisme oriental » (*oriental orientalism*) pour évoquer les représentations chinoises des minorités et de la majorité qui ont à voir, selon elle, avec les portraits sur l'Orient par les orientalistes occidentaux (2004 : 53). On assisterait à une

nouvel angle visuel de Chine, c'est replacer les Hua au centre de l'univers. Ce que l'analyse de la couleur de la Couronne de l'Orient va permettre de mieux percevoir encore.

forme d'objectivation des discours par les Chinois eux-mêmes sur l'autre et le soi (*the other / minority and self / majority*). À l'échelle internationale, cette orientalisation du discours est également importante à analyser. À ce propos, Aihwa Ong parle de « self-orientalism », elle écrit notamment : « En effet, dans un monde placé sous l'hégémonie occidentale, les voix asiatiques sont inévitablement influencées par les essentialismes orientaux qui infiltrent toutes sortes d'échanges publics concernant la culture. J'emploie le terme de *self-orientalism* pour traduire de telles situations, mais aussi pour rendre compte des pratiques à l'œuvre pour manipuler les significations au sein de différents domaines de pouvoir. Les déclarations sur la Chine moderne sont un amalgame d'idées indigènes, de concepts occidentaux et de représentations self-orientalisées par les leaders asiatiques » (1999 : 81) [traduit de l'anglais : « *Indeed, in a world of Western hegemony, Asian voices are unavoidably inflected by orientalist essentialisms that infiltrate all kinds of public exchanges about culture. I use the term self-orientalism in recognition of such predicaments, but also in recognition of the agency to maneuver and manipulate meanings within different power domains. Statements about Chinese modernity are an amalgam of indigenous ideas, Western concepts, and self-orientalized representations by Asian leaders* »].

Le Rouge de Chine. Une couleur subliminale

Introduction

La cristallisation de la sagesse chinoise

Le Rouge de Chine¹ est un composé-uni qui fut spécialement créé pour la Couronne de l'Orient ainsi revêtue d'une grande robe rouge². Associée à une musculature qui lui donne rythme et vie, cette couleur ancre l'édifice dans le double universel mentionné précédemment³.

Nous allons voir que dans cette teinte unique et composite tout à la fois, en ce qu'elle repose sur différentes déclinaisons du rouge⁴, se cristallisent l'ontologie chinoise, son rapport à l'espace, au temps et à l'apparaissant. Qualifié de symbole et de couleur LOGO⁵, le Rouge de Chine incarne emblématiquement l'idée d'« unité dans la différence⁶ ». Précisément, elle est perçue comme la cristallisation de la sagesse⁷ – le thème du pavillon national de 2010 ayant été celui de la sagesse

1. *Zhongguo hong* 中国红.

2. *Da hongpao* 大红袍.

3. Ce chapitre est issu d'un article publié dans *Ethnographier l'universel : l'Exposition de Shanghai 2010 « Better city, better life »* (dir. B. Bapandier et S. Houdart).

4. *Yi zu hong* 一组红.

5. [颜色]已经成了一个标志, LOGO 色, [yanse] yijing chengle yi ge biaozi, LOGO se, (<http://www.expo2010.cn/a/20090608/000005.htm>).

6. *He er bu tong* 合而不同.

7. *Zhihui de jiejing* 智慧的结晶.

chinoise dans le développement urbain⁸. C'est ce que permet de comprendre l'analyse de sa mise en œuvre et de sa réalisation, analyse qui va essentiellement reposer sur le discours de son concepteur : Song Jianming, vice-président de l'Académie des beaux-arts de Chine localisée à Hangzhou.

Ce plasticien, spécialiste de l'histoire des couleurs⁹ a en effet dévoilé le « mystère du Rouge de Chine », pour reprendre le titre donné d'un article tiré de son intervention¹⁰ – transcription d'une interview donnée le 6 juin 2009 sur la chaîne de télévision de l'Exposition universelle, lors d'un programme intitulé « Au moment où se déroule l'Expo¹¹ ». S'il s'agissait pour les deux journalistes présents de saisir les fondements de ce rouge pluriel, il s'agira ici d'en déceler l'implicite, d'interpréter les propos et les réactions des différents intervenants afin de montrer qu'en « fixant¹² » ce Rouge de Chine, c'est le positionnement de la Couronne de l'Orient – et donc du Pays du centre tout entier – en adéquation avec le *double universel* qui fut établi.

1.

Un rouge d'inspiration pékinoise et impériale

Étonnamment peu d'informations sont accessibles sur le Rouge de Chine, comme pour souligner que sa présence va de soi et rappeler, une nouvelle fois, le caractère énigmatique de la Couronne de l'Orient. Dans *CWUD*, si la qualité des photographies publiées met en avant la couleur du bâtiment, aucune ligne n'évoque ce coloris, totalement absent sur 182 pages. De même, dans le guide officiel de l'Exposition

8. *Zai chengshi fazhan zhong de zhonghua zhihui* 在城市发展中的中华智慧.

9. *Zhongguo sec'ai wenhua shi* 中国色彩文化史.

10. *Secai zhuanjia jiemi «Zhongguo hong»* 色彩专家揭秘 '中国红' (<http://www.expo2010.cn/af/20090608/000005.htm>).

11. Ou encore « en direct de l'Expo » (*Shibo jinxing shi* 世博进行时).

12. *Ding* 定.

universelle 2010 (dans sa version chinoise comme dans sa version anglaise), aucun mot sur le sujet. En revanche, dans un *Récapitulatif sur l'Exposition de Shanghai*¹³, un bref paragraphe porte sur la couleur du pavillon national. Il y est précisé que le Rouge de Chine est issu de l'étude de plus de cent types de rouges différents et qu'il est composé de sept rouges¹⁴. On y apprend par ailleurs que les couleurs appliquées sur le « corps¹⁵ » de l'édifice se déclinent, de haut en bas, du rouge foncé au rouge clair, déclinaisons permettant dans la journée de réfléchir différemment la lumière naturelle, et dans la nuit de donner des effets visuels distincts selon les éclairages, ce qui donne à l'ensemble un aspect uniforme et ce qui a pour résultat la vision d'un rouge classique (2010 : 25). Dans un autre livre intitulé *Chinese Wisdom in Urban Development*¹⁶, deux lignes sont consacrées au Rouge de Chine. En dépit de la brièveté du propos, elles ont le mérite d'être extrêmement explicites ; on lit en effet que ces sept rouges « incarnent le concept de "dans l'harmonie bien que différent", [qu']ils font allusion au pluralisme, à l'unité, et à la sagesse de la culture chinoise » (2010 : 217).

On parle encore, sur l'internet, de « sept variantes » de rouge¹⁷ ou encore de « couleurs qui incorporent les éléments traditionnels chinois [...] ». Le rouge est un des éléments les plus marquants. C'est la couleur la plus importante pour les Chinois. Il y a un institut spécial de recherche sur cette couleur. Le rouge du pavillon chinois est le fruit de leur travail¹⁸. Dans l'*Abrégé d'histoire des expositions universelles*¹⁹, on précise que la couleur du pavillon national est

13. *Shanghai* 世博攻略 [*Shanghai shibo gonglüe*].

14. *7 zhong hongse zuhe er cheng*, 7 种红色组合而成.

15. *Ti* 体.

16. *Chengshi fazhan zhong de zhonghua zhihui* 城市发展中的中华智慧 .

17. Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Pavillon_de_la_Chine_%C3%A0_1%27exposition_universelle_de_2010.

18. Cf. http://fr.cntv.cn/program/carnetderoute/20100724/100912_1.shtml.

19. *Shibohui jianshi* [*Shibohui jianshi*].

le « rouge classique du Palais impérial²⁰ » (2010 : 185), ce qui fait écho à l'article d'un certain Jiao Feng soulignant que « le pavillon national est peint en différents dégradés de rouge, devenant de plus en plus clairs du haut vers le bas, mais la couleur principale est le rouge *gugong*, le rouge du palais impérial²¹ ». On lit par ailleurs que le pavillon « forme une Cité Interdite-Rouge dotée de tours de 63 m [...]. Le rouge chinois utilisé pour son extérieur est tiré du rouge de Tian'anmen et du Palais impérial qui a une histoire de six cents ans. Il a été raffiné et innové pour s'adapter à la forme du pavillon de la Chine à l'Expo 2010. C'est l'incarnation des intelligences de l'Académie de peinture de Chine et de l'équipe de conception. Le rouge chinois symbolise les qualités nationales "enthousiasme, effort et union" et il revêt avec classicisme d'un vernis rouge "la Couronne Orientale", comme on a surnommé le pavillon de la Chine de cette Expo 2010. Le rouge chinois du pavillon de Chine est composé de sept sortes de couleurs rouges qui peuvent combiner la réfraction des rayons du soleil en plein jour et la projection des lumières dans la nuit pour présenter un effet visuel équilibré et classique. Les façades des pavillons composent quatre sortes de rouge. À l'intérieur du pavillon, trois sortes de rouge ont été utilisées²² ».

Nous allons tenter de comprendre ces données éparses et lapidaires en ayant recours aux informations diffusées par Song Jianming qui évoque des séances de *brainstorming* indispensables à la réalisation de cette couleur²³. La charge attribuée à cet expert était d'autant plus lourde que les architectes et les concepteurs du pavillon national ont fait appel à lui dans

20. *Jingdian de 'gugong hong' 经典的故宫红.*

21. Cf. http://www.chinatoday.com.cn/ctfrench/se/2010-04/29/content_268071.html.

22. Cf. <http://www.china-briefing.com/news/fr/expo-shanghai-2010-le-pavillon-chinois.html/>.

23. Cf. *Secai zhuanjia jie mi « zhongguo hong » 色彩专家揭秘 '中国红'* (<http://www.expo2010.cn/a/20090608/000005.htm>). Les propos de Song Jianming auxquels on se référera par la suite proviennent tous de cette interview.

l'urgence, au début de l'année 2009, au terme de sept mois de discussion qui n'aboutirent à aucun consensus sur la couleur rouge à employer. He jingtang, l'architecte en chef, s'exprime ainsi à ce propos : « C'est la première fois que j'ai osé utiliser du rouge sur un bâtiment à grande échelle. Nous avons collecté toutes les sortes de rouges dont nous avons besoin puis nous avons tenté de trouver la bonne couleur à partir de ces couleurs, tel que le rouge de Tiananmen, de la Cité interdite et du drapeau national chinois. Nous avons même demandé l'aide d'experts de l'institut de recherche de couleurs à l'Académie des arts de Chine²⁴. »

L'important, souligne Song, était alors de « décider²⁵ » ce que devait être le « rouge de Chine ». Le souci était pour lui et son équipe de trouver le rouge approprié, dans ses termes : la couleur « correcte²⁶ ». Pour ce faire, l'expert précise s'être positionné dans le contexte international²⁷. Il a donc adopté une perspective et une posture non pas intrinsèquement chinoises, mais il s'est pour ainsi dire mentalement déplacé pour mieux saisir ce qui est perçu de la Chine, de l'extérieur. Pour exprimer son point de vue, ce n'est toutefois pas le mot *waiguo* 外国 – que l'on traduit par « étranger » et qui signifie littéralement « extérieur au pays » –, qu'il emploie mais celui de *guoji* 国际, à savoir « inter-pays », international. Ses propos impliquent donc une mise en relation entre la Chine et les autres pays auxquels il se réfère – ce que la Couronne de l'Orient met en acte, on l'a vu. Il déclare en effet : « Quelle

24. Cf. <http://english.cri.cn/6909/2010/01/21/1781s544131.htm>. Traduit de l'anglais : « *It is the first time that I dared to use red on such a large-scale building. We collected every kind of red color that we needed and tried to find the right Chinese red from these colors, such as the red of Tiananmen, the Forbidden City and the Chinese national flag. We even invited experts from the color research institute at the China Academy of Art for help.* »

25. *Jueding* 决定.

26. *Women bixu qu zhao yi ge sewei hen zheng de* 我们必须去找一个色位很正的.

27. *Wo shi zhan zai guoji shang lai kan* 我是在国际上来看.

que soit la couleur principale employée par les Chinois, les internationaux (*guojiren* 国际人) considèrent qu'il s'agit du "rouge de Chine", rouge qui est d'une grande richesse : il y a du rouge foncé, vermillon, mandarine, il y a toutes sortes de rouges. Mais on ne peut pas coller²⁸ toutes sortes de rouge sur le pavillon. » Autrement dit, Song Jianming souligne la richesse des rouges de Chine et la méconnaissance que les « internationaux » ont de leurs significations, ces derniers en réduisant les multiples variations au « rouge de Chine ». C'est en s'appropriant cette perspective réductrice qu'il a créé l'expression Rouge de Chine. Cette dernière s'adresse donc aux pays non pas associés à l'extérieur mais interreliés à la Chine si l'on traduit littéralement l'expression *guoji* – elle a bien été créée dans le cadre de l'Exposition universelle –, comme s'il fallait donner à voir ce que les « internationaux », désormais moins perçus dans leur étrangeté, s'attendent à voir²⁹. Cette démarche fait écho à l'Orientalisme d'Orient introduit dans le chapitre précédent. Mais ce Rouge de Chine, qui s'avère être composite et donc un composé-uni – *un* rouge multiple –, fait de surcroît apparaître de façon subliminale un message politique : l'Harmonie universelle, l'unité dans la diversité. Il est donc plus subtil qu'il n'y paraît, car il renferme en substance les représentations chinoises du monde et diffuse l'idéologie néoconfucéenne tout en positionnant la Chine en 2010 au regard de l'universel.

a. Le Rouge Orient³⁰ évincé

Song révèle que « certaines personnes » (il ne précise pas qui) suggéraient – probablement lors de séances de *brainstorming* – d'utiliser le rouge vif présent sur les cartouches des

28. *Tie* 贴.

29. Concernant cette inter-relation, cf. chapitre 1. Les images projetées à l'entrée de la Couronne de l'Orient, mettant en scène le toit de cette dernière d'où partent de gigantesques bandes rouges, sortes de ponts reliant l'édifice aux capitales du monde.

30. *Dongfang hong* 东方红.

célèbres cigarettes shanghaiennes *Zhonghua*³¹. Cette référence, qui peut paraître *a priori* hors sujet, n'est pourtant pas anecdotique au regard de l'histoire de cette cigarette qui est née en même temps que la Chine nouvelle³², au début des années 1950. Considérée comme le produit de l'effort national, elle est l'un des symboles de la nation chinoise et de son rayonnement – elle a été très tôt exportée. À cette époque, peut-on lire sur le sujet, de nouveaux idéaux étaient célébrés³³ : la patrie, la libération, la Chine nouvelle, le monde nouveau, le Rouge Orient, et les danses du *yang ge* (秧歌) – danses d'origine paysanne qui accompagnaient le « chant de la pousse de riz », et qui furent reprises en main par les autorités communistes afin de mettre en avant l'importance de la paysannerie pour la Chine nouvelle, et de servir d'instrument de propagande pour l'éducation des masses.

Cette marque de cigarette, qui « exprimait le sentiment du peuple de Chine qui se relève³⁴ », renvoie donc au rouge communiste – Rouge Orient étant le titre d'un chant devenu célèbre pendant la Révolution culturelle, à la gloire de Mao Zedong³⁵. Or, Song était en quête du Rouge de Chine pour

31. *Zhonghua pai xiang yan* 中华牌香烟. Au début de l'année 2011, ces cigarettes ont fait l'objet d'une polémique portant sur le slogan publicitaire de la marque : *ai wo Zhonghua* 爱我中华, lequel peut se lire soit « aimer ma Chine », soit « aimer mes Zhonghua [les cigarettes] ». Ce jeu de mot a déplu à certains membres du congrès de Shanghai qui en ont demandé le retrait, soulignant que l'on ne peut associer un tel énoncé patriotique à une autre formule qui apparaît désormais sur les paquets de cigarettes : « fumer peut tuer ». Cet argument est soutenu par l'idée qu'une telle publicité va à l'encontre des préceptes écologiques mis en avant pendant l'Exposition universelle (<http://www.chinaeconomicreview.com/en/node/27318>).

32. *Xin zhongguo* 新中國.

33. Cf. http://www.sh-tobacco.com.cn/wps/portal/shyc/product_center/tobacco_knowledge/technology?informationId=27835&categoryType=info-Category).

34. Cf. *Ibid.*

35. *Dongfang hong* 东方红. Si ce chant patriotique à la gloire de Mao Zedong n'est plus au goût du jour, « L'histoire du printemps », un chant patriotique à la gloire de Deng Xiaoping, était quant à lui au cœur de l'exposition située dans la Couronne de l'Orient de 2010 à 2011 (cf. chapitre 3).

habiller la Couronne de l'Orient. Si l'Orient et le rouge devaient donc être une nouvelle fois associés en 2010 par le biais du pavillon de la nation chinoise, le contexte social était toutefois totalement différent avec la mondialisation et la résurgence de l'idéologie confucéenne. Le Rouge de Chine exposé aux yeux du monde en 2010 ne pouvait donc pas être comparable au rouge des années 1950 et de la libération chinoise. Il s'avérait indispensable de l'associer à la nation chinoise au regard de l'universel (tel qu'il s'entend dans le cadre d'une Exposition universelle), ainsi qu'à un nouvel « orientalisme³⁶ ».

Rien d'étonnant, donc, que Song évinçât immédiatement la proposition d'employer le rouge des cigarettes Zhonghua renvoyant à l'aire communiste surannée. Ce n'est pas en tenant un discours politique que l'expert des couleurs argumente en sa défaveur mais en tant que spécialiste : il déclare notamment que « sur une grande surface, ce rouge [des cigarettes Zhonghua] va se mettre à flotter³⁷ », et d'ajouter qu'il créerait des taches de lumière verte dans l'œil, processus physiologique provoqué par la forte longueur d'onde du rouge. Par cette réponse pragmatique et scientifique, Song évince d'un revers de main le « rouge oriental » et son référent communiste. Jugé instable et labile, il n'est plus à l'honneur contrairement au Rouge de Chine qui est quant à lui pensé en termes de fixité et en référence aux rouges impériaux. Car c'est en renouant avec son passé que la Chine regarde vers l'avenir.

b. Le « Rouge du Palais impérial » ?

Le pourpre éludé

D'autres personnes, poursuit Song en ne nommant une nouvelle fois personne en particulier, pensaient qu'il fallait utiliser le rouge du Palais impérial³⁸. Construit au xv^e siècle par le troisième empereur des Ming (1368-1644), Yongle, où résida le dernier empereur jusqu'en 1911, ce lieu renvoie à

36. Cf. chapitre 1.

37. *Piaoqilai* 飘起来.

38. *Gugong hong* 故宫红.

Pékin, la capitale du Nord (*Beijing* 北京), qui demeure la capitale chinoise actuelle où le pouvoir central est localisé. Grand centre de rayonnement intellectuel, Pékin diffère de Shanghai où des marchands se sont essentiellement établis depuis le xv^e siècle³⁹. Le déplacement de Song à Pékin est en ce sens riche de sens. Il exprime une quête culturelle vers la capitale chinoise en vue d'établir une nouvelle capitale culturelle – et donc idéologique – à Shanghai.

Le Palais impérial, précise Song, est composé d'une grande quantité de rouges⁴⁰. « Il y a au total sept ou huit rouges, qui, ensemble, constituent, renchérit-il, le Rouge Palais impérial ». Les murs sont par exemple « rouge terre », à des portes différentes correspondent des rouges distincts, *idem* pour les piliers et les poutres, chaque élément architectural revêt un rouge particulier. Et ces rouges provoquèrent chez Song une « révélation⁴¹ ». L'expert de faire référence à ses impressions du moment : « ne pourrais-je pas trouver ici [dans le Palais impérial] un rouge composite⁴² pour créer une forme globale⁴³ ? » Selon lui, c'était la seule voie à suivre.

Il est remarquable que l'expert n'évoque pas ici la couleur *zi* particulière au lieu – aux murs d'enceinte notamment –, et qui a donné son nom à la Cité interdite – à savoir le Palais impérial que les Pékinois nomment plus communément l'Ancien Palais. En effet, le nom complet de ce que l'on nomme en français la « Cité Interdite » est en chinois la « Cité pourpre interdite⁴⁴ », en référence à l'étoile nommée dans l'astronomie chinoise la « minuscule étoile pourpre⁴⁵ », c'est-à-dire l'étoile Polaire qui est le symbole céleste de l'empereur – fils du ciel – en ce qu'elle est localisée au centre de la rotation du firmament céleste, l'empereur étant situé au centre de l'empire.

39. Cf. Bergère 2002 : 32.

40. *Gugong ta shi yi dapi yi zuhong* 故宫它是一大批一组红.

41. *Gugong de hong gei wo yi ge qishi* 故宫的红给我一个启示.

42. *Yizuhong* 一组红.

43. *Zucheng yi ge zhengti xingxiang* 组成一个整体形象.

44. *Zijin Cheng* 紫禁城.

45. *Ziweixing* 紫微星.

La Cité interdite, renfermant sur terre l'individu régulateur de l'univers et détenteur du Mandat Céleste : l'empereur, est nommée en référence au double céleste de celui qui règne sur terre. En n'évoquant nullement le mot « pourpre » (*zi* 紫), une forme de décentralisation est imposée : il n'est plus question d'organisation impériale et cosmologique depuis Pékin. Seul le rouge composite est introduit en référence à un bâtiment : « l'Ancien Palais » (*gugong* 故宫), et fait écho au regard des étrangers/internationaux qui, par méconnaissance nous l'avons vu, réduisent au simple « rouge » toutes les déclinaisons associées de cette couleur.

En ne se référant pas à proprement parler à la Cité interdite et en éludant le pourpre traditionnellement associé aux lieux, Song esquive (sciemment ?) la référence cosmologique sans toutefois nier la référence impériale. Si la référence cosmologique pékinoise disparaît par le biais de cette terminologie, c'est sans doute pour mieux engendrer un nouvel enracinement cosmologique et un nouvel ordre politique à partir de Shanghai. Mais avant d'y inscrire le Rouge de Chine et le centre du monde, un détour par Hangzhou fut nécessaire.

c. Via Hangzhou

Fort de la révélation qu'il vécut en visitant le Palais impérial de Pékin, Song retourna ensuite à Hangzhou où est située l'Académie des beaux-arts de Chine. C'est alors avec son équipe qu'il échafauda une vingtaine de projets, certains de ses collaborateurs ayant eu pour fonction de construire des maquettes, d'autres de partir en quête, à Hangzhou même, de tous les matériaux se rapportant à la couleur rouge⁴⁶. À partir

46. *Dao hangzhoushi qu zhao suoyou gen hongse you guanxi de caike, zhuangbuwu*, 到杭州市去找所有跟红色有关系的材料装饰物. Ce procédé évoque les pratiques « ethnographiques » chinoises, liées depuis toujours à l'unification du territoire et à la centralisation du pouvoir : il s'agit de recueillir en tout lieu des matériaux disparates afin de les ramener au centre, de les y transformer puis de les diffuser à la population d'où ils sont issus qui les intégrera en retour pour mieux les réélaborer. Sur l'ancienneté de cette

de différents échantillons, Song ne retint que certaines nuances de rouge en faisant des essais sur une toile : « sept rouges sont sortis/ont surgi⁴⁷ » déclare-t-il, ce résultat apparaissant après qu'il avait déjà appliqué plusieurs dizaines de rouges.

Force est de constater que le chiffre 7 évoque le nombre de rouges comptabilisés dans le Palais impérial de Pékin. Et si des rouges issus de lieux emblématiques différents ont inspiré Song, ce dernier ne les a pas copiés. Il s'en est imprégné pour ensuite les faire surgir sur une toile. Le Rouge de Chine, qui, on le verra, doit être pensé comme la « musculature⁴⁸ » du pavillon, a d'abord été expulsé hors de Song, ce dernier évoquant sa création tel un calligraphe laissant échapper sur le papier son propre sang battant au rythme de ses artères. Song emploie effectivement un proverbe pour illustrer son ressenti au moment du surgissement des sept rouges : « *yi mai xiangcheng, he er butong de zuchen* (一脉相承, 合而不同的组成) », expression que l'on pourrait traduire par « une veine se profile comme quelque chose d'uni bien que composite ». C'est à ce moment-là, précise-t-il, qu'il considéra que « c'est le Rouge de Chine ». Non seulement le concept d'unité dans la diversité réapparaît ici de nouveau, mais également le lien établi entre corps et création. Song vit enfin apparaître les couleurs recherchées, unitaires et diversifiées tout à la fois, qu'il associe à son sang, et, partant, à une pulsation (le mot *mai* signifiant à la fois « veine » et « pouls »). La matière qu'il a élaborée n'est donc pas passive en ce qu'elle a pris vie sur une toile. Quelque chose a finalement émané de l'expérience picturale suite à la révélation de Song à Pékin puis à la collecte de matériaux organisée à Hangzhou.

De nouvelles orientations politiques et cosmologiques se mêlent. On est passé de Pékin, capitale politique du Nord, à la capitale économique et désormais universellement symbolique « sur la mer » : c'est le nouveau centre universel auquel on prête

pratique et son actualité, cf. Baptandier (2001), Nénot (2008 a et 2009), Trebinjac (2000 et 2008).

47. *Qiuchule qi ge hong* 求出了七个红.

48. *Jili* 肌理.

désormais une fonction politique, dans le sens de régulateur du monde. Ce Centre n'est pas lié à l'empereur mais au Rouge de Chine, issu, dans sa terminologie, d'une perspective étrangère, et issu, dans son essence, du Palais impérial, dé-cosmologisé. Mais aussi issu, dans sa matière, de Hangzhou (qui fut la capitale des Song du Sud de 1127 à 1279). Ce Rouge de Chine, de bon augure, marque l'avènement d'une nouvelle ère dans un lieu sans assise impériale, qui servit de port d'attache aux Occidentaux aux XIX^e et XX^e siècles, dénigré sous le maoïsme puis devenu central dans l'économie mondiale d'aujourd'hui. De même qu'à chaque dynastie fut associée une couleur, le Rouge de Chine est le symbole de la Chine post-2010 ; il entérine l'alliance de la Chine avec le monde.

d. Une prise en main du monde fixée par écrit

« Il faut fixer⁴⁹ » cette couleur pour en faire la couleur du pavillon déclarait Song au début de son intervention. « Conceptualisé⁵⁰ », ce rouge a ensuite été révélé sur la place publique sur son support métallique. C'est une multinationale d'origine européenne qui a permis de passer du concept à la réalisation. Cette société, nommée Hunter Douglas, est spécialisée dans la réalisation de façades en métal dont celle de type « à multi panneaux » qui caractérise la structure de la Couronne de l'Orient⁵¹. Song souligne qu'en dépit des échantillons de couleurs au format 25 × 30 (cm) présentés à la succursale de Shanghai, cette société de « très haut niveau » a su fournir des résultats fort satisfaisants. Les concepteurs sont parvenus à composer le nuancier de sept rouges applicables sur les panneaux de métal. Et c'est le caractère d'écriture rouge qui a été

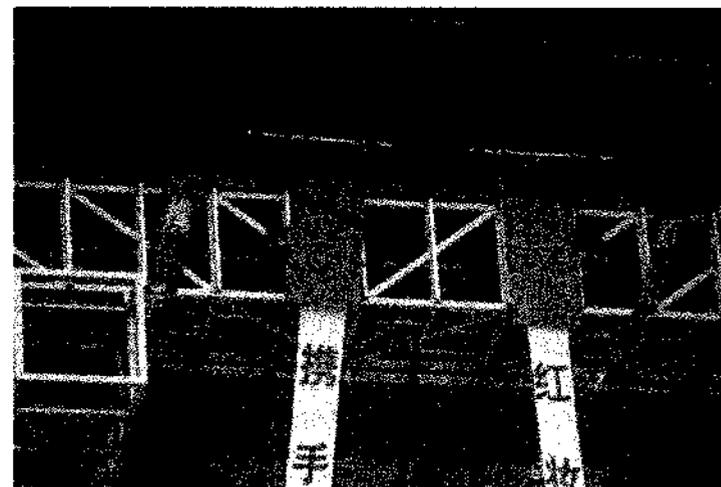
49. Yao ding 要定.

50. Gainian 概念.

51. En chinois *hengte daogelasi* 亨特·道格拉斯. Cf. <http://www2.hunter-douglascontract.com/fr-FR/facades/ventilated/multiplepanel/index.jsp>. Cette société, qui a pris naissance à Düsseldorf en 1919 – son siège social étant aujourd'hui à Rotterdam – est très bien établie en Chine avec la réalisation d'un nombre impressionnant de bâtiments.

officiellement affiché le 25 mai 2009 sur de grandes banderoles accrochées au pavillon, pour annoncer la couleur, avant même que la peinture n'y soit appliquée.

Quatre banderoles apparurent en effet sur le fronton du pavillon national portant deux slogans : « main dans la main avec l'Exposition universelle⁵² », et « la parure rouge du pavillon de la Chine⁵³ ». Ces expressions promulguent l'alliance de la Chine avec le monde, « une prise en main » de l'universel, alliance qui se fait par la parure rouge du pavillon national par ailleurs appelée « la grande robe rouge⁵⁴ », laquelle évoque une robe de mariée.



Le Rouge de Chine révélé au monde le 25 mai 2009.

On peut lire à ce propos, dans un article daté du 9 juin 2009, que « la Couronne de l'Orient s'apprête à revêtir progressivement sept sortes de rouges qui constitueront les 60 000 m² de sa "grande robe rouge"⁵⁵ ». Cette dernière expression apparaît

52. Xiéshǒu shìbóhuì 携手世博会.

53. Hóngzhuāng Zhōngguó guān 红妆中国馆.

54. Dà hóng pào 大红袍.

55. « Dà hóng pào » dōngfāng zhī guān jiāng zhujiān chuāng shàng yōu qī zhōng hóngse zuchéng de liú wàn píngfāng mǐ de « dà hóngpào » 东方之冠"将逐渐穿上由七种红色组成的6万平方米的"大红袍".

ici entre guillemets : cette alliance est-elle dès lors pensée en termes de mariage ? Le pavillon arbore-t-il un costume de mariée ? La Chine s'est-elle désormais « mariée » à l'universel ?

L'alliance universelle est promulguée par le biais du concept Rouge de Chine. L'idée précède ici la matière et l'écriture chinoise joue son rôle. Le journaliste interviewant Song Jianming précise que c'est par le biais de ces banderoles qui flottaient au vent que tout le monde apprit que l'extérieur du bâtiment serait rouge⁵⁶. Le caractère d'écriture « rouge » a donc « flotté au vent⁵⁷ », alors que ce Rouge de Chine a été conçu de telle sorte, nous allons le voir, qu'il ne puisse pas se mettre à « flotter⁵⁸ », sous peine d'être perçu comme vert. C'est que sous la forme écrite, il ne craint rien, il est bien fixé par l'écriture qui précède ici la peinture, le revêtement, la matière colorée : l'écriture donne couleur à l'édifice et annonce l'idée sous-tendue avant que ce dernier soit véritablement coloré (l'unité dans la différence, l'uni-multi équivocité). L'écriture précède la mise en acte, elle participe précisément du processus en cours en postulant que le *Zhongguo hong* existe (dans son unité formelle et sa pluralité réelle) ; on le sait, l'écriture chinoise est performative. Et cette couleur étant fixée sur une structure particulière, l'ensemble s'anime dans l'univers et met en relation toutes choses qui constituent le cosmos.

2.

Sept nuances de rouge pour répondre aux mots d'ordre du nouveau confucianisme

L'un des journalistes qui a interviewé Song Jianming a fait part de ses impressions au regard du revêtement du pavillon en soulignant qu'il sublime l'édifice⁵⁹, et cette même personne

56. *Ibid.*

57. *Piaoyang* 飘扬.

58. *Piao qilai* 飘起来.

59. *Ta de waiyi chuan gengjia piaoliang* 它的外衣穿更加漂亮.

de s'interroger : « dites-moi qui est capable de bien porter des vêtements rouges, même si cette personne porte bien l'habit » ? Song de répondre que le rouge le plus facile à utiliser est le rouge à lèvres car on l'utilise par petite touche, c'est un ornement. Le fard à joues est quant à lui difficile à employer.

a. Un rouge « flottant » et « dos à la lumière » versus un rouge composite, constant et harmonieux

Le rouge est effectivement une couleur puissante, visible de loin, qui saute aux yeux, voire qui « prend » l'œil. Song rappelle que sa longueur d'onde de cette couleur est de 0,78 μm , d'où sa « puissance⁶⁰ » et sa « force⁶¹ » ; « on peut la voir de très loin, elle s'empare de l'œil⁶² ». Par conséquent, cette couleur comporte un risque majeur : elle peut « rester dans l'œil⁶³ », et il y aura toujours des taches vertes dans l'œil⁶⁴. Autrement dit, s'il excite trop fortement les cônes, le rouge peut paraître vert et se détacher par réfraction de son support originel. Or, Song souligne que le Rouge de Chine ne doit en aucun cas « flotter⁶⁵ ». Fixé, rouge quels que soient les rouges qui le composent, uniformément visible, le *Zhongguo hong* est ainsi établi.

Mais Song évoque alors un autre problème auquel il a été confronté : le manque de clarté de l'édifice – et ce, en dépit de son orientation face au Sud qui n'est d'ailleurs jamais évoquée. Pour le concepteur de la couleur Rouge de Chine, la Couronne de l'Orient repose en effet sur une « structure champignon⁶⁶ », rappelant la forme d'un cône⁶⁷, et impliquant un « effet parasol⁶⁸ », la majeure partie du pavillon étant située

60. *Qiang* 强.

61. *Lihai* 厉害.

62. *Yuanyuan dou neng kandao de, hen qiang yan* 远远就能看到的, 很抢眼.

63. *Hui canliu zai yanjing li* 会残留在眼睛里.

64. *Yanjing laoshi you luban* 眼睛老是有绿斑.

65. *Piaoqilai* 飘起来.

66. *Mogu jiegou* 蘑菇结构.

67. *Zhuixing* 锥形.

68. *Yangsan xiaoying* 阳伞效应.

sous le toit monumental qui repose sur les encorbellements appelés *dougong*⁶⁹. La plupart du temps, précise l'expert, le bâtiment est ombragé : littéralement, il « tourne le dos à la lumière⁷⁰ » ; il est sombre⁷¹. Le rouge pouvant alors être perçu comme noir, il s'avérait indispensable de l'« adoucir⁷² ». À Song de rendre l'ensemble lumineux par le biais de la couleur. Pourquoi semble-t-il si important d'apporter de la clarté au pavillon ?

Associé au ciel et à un palais, il a été logiquement orienté face au Sud, lié au Midi, à l'été, à la lumière, au *yang* en somme. Toutefois, en créant une sorte de toit parasol, les architectes l'ont dans le même temps assombri et dès lors rempli de *yin*. Au spécialiste des couleurs de le faire sortir de l'ombre et, par conséquent, de le teinter de *yang*. « Les mots *yin* et *yang* signalent des aspects antithétiques et concrets du Temps. Ils signalent, de même, des aspects antithétiques et concrets de l'Espace. *Yin* se dit des versants ombreux, de l'*ubac* (nord de la montagne, sud de la rivière) ; *yang*, des versants ensoleillés (nord de la rivière, sud de la montagne), de l'*adret*, bonne exposition pour une capitale. [...] Aussi le Yin et le Yang ne sont-ils imaginés ni comme des Principes ni comme des Substances. [...] Bien plus que des groupements de réalités ou de forces, ce sont des *groupements d'aspects et d'emplois* : ce sont, au juste, deux classes *d'attributs ou d'attribution partagées entre les deux moitiés du corps social* » (Granet [1934] 1990 : 102-103).

Or, en Chine, la couleur rouge est associée au *yang*, et le Rouge de Chine est d'autant plus porteur de *yang* qu'il est composé de sept rouges, sept étant un chiffre emblématique renvoyant, nous l'avons précédemment souligné, à l'acmé du *yang* et à « un total centré », idée qui conforte l'hypothèse développée précédemment associant la Couronne de l'Orient

69. Cf. chapitre 1.

70. *Beiguang zhuangtai* 背光状态.

71. *Ming'an* 明暗.

72. *Ruanhua* 软化.

au centre, à une nouvelle orientation du pays et à l'instauration du Centre du monde (*Zhongguo*) à Shanghai.

Song précise : « sept couleurs rouges sont sorties⁷³, nous avons réalisé un Rouge de Chine tolérant [littéralement à la « mesure-étalon des souffles⁷⁴ »], correct [juste, dans l'idée d'approprié], splendide [littéralement beauté brillante], profond [calme⁷⁵]. » Cette couleur est donc étalonnée, correcte (droite), brillante et profonde. Song ajoute qu'elle ne « flotte » pas, qu'elle doit être stable⁷⁶. Surgit ici l'idée de fixité du Rouge de Chine qui est toutefois « sorti » de la toile, comparable à du sang, à une veine ou encore à une pulsation. Cette couleur a donc pour particularité d'avoir à la fois émergé de la toile, d'être associée à une substance vitale, et d'être dans le même temps à jamais fixée, avec des qualificatifs lui prêtant une nouvelle fois vie (elle est constituée de souffles).

On l'a vu, ce rouge se décompose en sept couleurs⁷⁷, quatre pour l'extérieur, trois pour l'intérieur. Aucune explication n'étant donnée sur une telle subdivision des rouges, il s'avère difficile de lui attribuer un sens. Soulignons toutefois que le chiffre quatre (*yin*) renvoie à l'extérieur (lieu associé au *yang*) tandis que le chiffre trois (*yang*) est associé à l'intérieur (lieu *yin*). La combinaison d'éléments *yin* et *yang* est frappante, elle fait écho à la hiérogamie terre-ciel abordée dans le chapitre précédent, et va de pair avec l'inscription de la Couronne de l'Orient dans le cosmos par le biais du Rouge de Chine.

Ce dernier permet donc d'associer le *yang* à son acmé au *yin* dominant. Il s'agit ici d'apporter de la clarté à l'édifice sombre, association à mettre en relation avec la nécessité de faire du bâtiment un ensemble équilibré, en harmonie avec l'univers (à sa mesure) et inscrit dans son mouvement, renvoyant par réfraction

73. *Qi se hong chulai* le 七色红出来.

74. Les souffles étant ce qui anime l'univers et toute chose qui le compose, cf. notamment Lewis 1999.

75. *Women shixian le yi ge « zhongguo hong » de qiliang, zhengse, yanli, chenzhuo*, 我们实现了一个“中国红”的气量, 正色, 艳丽, 沉着.

76. *Ta bu piao, yao wenzhu* 它不飘 要稳住.

77. *Hong fen qi se* 红分七色.

un rouge uni. C'est la nature composite du Rouge de Chine qui permet de donner à l'édifice une homogénéité « ressentie » (l'idée de sensation sera introduite ultérieurement), faisant fi des différentes déclinaisons de la lumière et, par conséquent, des rendus distincts selon les cycles solaires. Si l'édifice, marqué par des sceaux se référant aux vingt-quatre cycles solaires et aux quatre orientes, est présenté comme un corps inscrit dans l'univers, mû par le cosmos donc, le Rouge de Chine doit être en tout point lumineux, visible et saillant, sous son aspect diurne comme nocturne. Il transcende pour ainsi dire toute chose, il doit être constant dans sa visibilité : tels l'étoile Polaire et l'empereur – dont il est le substitut symbolique d'une certaine façon –, le Rouge de Chine doit apporter la paix, l'harmonie et la clarté sur le monde⁷⁸. Fixe, constitué de souffles étalonnés, il est dans le juste milieu, il n'est pas excessif.

Si une telle idéologie confucéenne, prônant la force de l'unité dans la diversité, l'harmonie de l'univers qui repose sur un pouvoir fort et centralisé, ne transparait qu'implicitement dans les propos de Song Jianming, elle est explicitement évoquée dans les ouvrages cités précédemment, consacrés à l'architecture du pavillon national (notamment *CWUD*), et sur un site s'y référant également⁷⁹. On lit en effet que le Rouge de Chine « incarne la philosophie chinoise de "l'Harmonie dans la différence"⁸⁰ ».

b. « Le rythme de la couleur »

Song souligne : « Ce qui importe également, c'est le rythme⁸¹ ; il faut que le rouge forme⁸² un rythme. » Le journaliste demande alors : « Est-ce à dire une impression de changement progressif⁸³ ? » Song confirme que « ce sont des changements progressifs

78. On notera d'ailleurs que le prénom du concepteur du Rouge de Chine : Jianming 建明 renvoie à la construction : *jian* et à la lumière : *ming* !

79. Cf. <http://cp.expo2010.cn/BuildEast.html>, consulté le 23-01-2011.

80. Tixian le « *he er butong* » de *zhonghua zhexue* 体现了和而不同得中华哲.

81. *Jiezou* 节奏.

82. *Xingcheng* 形成.

83. *Yi zhong jianbian de ganjue* 一种渐变的感觉.

de degrés de couleurs différents⁸⁴ ». Il poursuit : « La construction [la Couronne de l'Orient] est particulière, son rythme est puissant ainsi que sa forme. Pour les quatre rouges extérieurs, le rouge le plus important est le rouge numéro trois⁸⁵ qui recouvre les quatre piliers et les poutres, c'est-à-dire la plus grande superficie, les autres rouges recouvrent : 20 %, 15 % et 5 % de l'édifice⁸⁶. » Il ajoute : « De telle sorte que la forme a un rythme⁸⁷. » On lit dans un autre article : « Ces différents degrés de nuances rouges furent nommés par l'expert sous la forme : rouge N° 1, rouge N° 2, rouge N° 3, rouge N° 4 du rouge foncé au rouge clair. Parmi eux, le rouge N° 3 est le ton de base du "Rouge de Chine" du Pavillon chinois⁸⁸ ». Le rouge N° 1 recouvre la poutrelle située au sommet des encorbellements, le rouge N° 2 les deux poutrelles suivantes (situées au-dessous), le rouge N° 3 fut appliqué sur les poutrelles des trois niveaux encore inférieurs, et la poutrelle du bas est colorée en rouge N° 4. Quant aux quatre colonnes, elles sont peintes en rouge N° 3. De plus, le rouge du mur intérieur du pavillon chinois serait légèrement rosé, parfois même proche du gris⁸⁹ (*ibid.*).

84. *Shi bu tong sedu de jianbian* 是不同色度的渐变.

85. *San hao hong* 三号红.

86. Cf. figure suivante.

87. *Zhe yang jiu xingcheng you jiezou de jianzhu ti*, 这样就形成有节奏得建筑体.

88. Cf. http://en.expo2010.cn/a/20090722/000004_1.htm, consulté le 15-03-2011. Traduit de l'anglais : « *These graduated shades of red were named by the expert team as #1 red, #2 red, #3 red and #4 red from deep to light in color. Among them, #3 red is the basic tone of "Chinese red" for China Pavilion.* »

89. Traduit de l'anglais : « *According to the arrangement of from deep to light top-down, the top beam of "Dougong" Brackets of China Pavilion would be in #1 red, the following two beams in #2 red, the still following three beams in #3 red, and the bottom beam in #4 red. Meanwhile, the four core tube columns would be in #3 red. Besides, the red of the interior wall of China Pavilion would be slightly pinky, some even close to gray.* »



Le Rouge de Chine et ses variantes

Par ailleurs, Song souligne que le mur intérieur étant à contre-jour, la couleur rouge ne pouvait y être appliquée qu'à condition de la rendre plus douce. L'effet physiologique évoqué plus haut, engendrant l'apparition de taches vertes par réfraction, peut ainsi être évité ; ce qui assure au pavillon de la Chine un aspect unifié et vivant⁹⁰. Et « le rythme des couleurs⁹¹ » diffère du rythme musical précise l'expert, car la couleur dépend de la superficie et de la surface sur laquelle elle repose ; c'est alors que l'expert parle de la « musculature » de l'édifice, et de l'importance de l'« émotion⁹² » qu'elle suscite.

90. Traduit de l'anglais : « Song pointed out that for the interior wall was against the light, the red color can only be projected by making it lighter. In addition in the interior, it would do just by the impression of red left to visitors, to avoid the "after-images" [les taches vertes évoquées précédemment]. Seven shades of red and rational match would not only solve the physical and physiological problems, but also make China Pavilion unified and vivid ».

91. *Secai de jiezou* 色彩的节奏.

92. *Gan* 感.

c. De l'« impression de musculature » jusqu'à la « forme Grande muraille », en passant par le style « duvet de mèche de lampe »

De façon récurrente, Song emploie les mots *xing* 形 et *ti* 体 (selon la transcription graphique simplifiée du caractère d'écriture qui apparaît dans l'article) pour se référer à l'édifice. Ces expressions ne sont nullement neutres en Chine où l'on distingue trois figures du corps : tout d'abord le *shen* 身 qui est un « body/self » (Lewis 2006 : 4), un corps-personne perçu comme un État en miniature et un microcosme. Il se distingue du corps perçu de l'extérieur comme une forme offerte à la vue (*xing* 形), une image, un pictogramme renvoyant au corps idéal *xing* 性 transmis par ses parents cosmiques (Ciel et Terre). *Xing* est le corps propre animé par le souffle et l'esprit parcouru par des fluides (l'eau, le sang, le sperme), et le siège des sentiments naturels et des émotions (Lauwaert 1999 : 38). En plus du corps-personne et du corps-forme, les Chinois identifient une troisième figure du corps, le *ti* 體 (écrit ici en chinois classique), le corps-généalogique⁹³ qui se transmet dans la chaîne des générations. Le caractère d'écriture 體 comprend le caractère « os », le siège de la substance agnatique par excellence. Ce *ti* est conçu comme un assemblage de membres : c'est le corps façonné par l'institution de la parenté qui renvoie au culte ancestral et au deuil (Despeux 1996). Il a par ailleurs des analogies sémantiques et graphiques avec la ritualité *li* 禮 (Lewis 2006 : 14).

Le pavillon national, *xing* et *ti*, corps-forme et corps-généalogique donc, n'est pas une « page blanche » souligne Song⁹⁴ ; au contraire, cette construction est, selon lui, constituée de différentes « musculatures⁹⁵ ». En effet, le rouge provoque

93. On reprend les expressions de F. Lauwaert (1999 : 38). C. Despeux (1994) parle respectivement de corps-personne (*shen*), de corps sous son apparence structurelle (*xing*) et de corps physique (*ti*). Cf. aussi Despeux (1996).

94. *Ta bu shi baizhi yi zhang* 它不是白紙一張.

95. *Jianzhu you butong de jili* 建築有不同得肌理.

des effets différents selon les matériaux sur lesquels il est appliqué (le verre, le ciment, la céramique ou encore l'acier). L'idée première était de laquer l'ensemble, mais des traces en résulteraient, précise Song, et « tout l'édifice ressemblerait à du papier brûlé⁹⁶, le rouge flotterait⁹⁷ ». D'après le plasticien, il fallait assurément une sorte d'« impression de musculature⁹⁸ ». Les architectes y ayant réfléchi, ils seraient ensuite tous tombés d'accord, sans même se consulter, renchérit Song. Une nouvelle idée aurait dès lors surgi : « le style duvet de mèche de lampe⁹⁹ ». Le concept de « forme Grande muraille¹⁰⁰ » fut ensuite introduit.

Passer aussi brutalement de « l'impression de musculature » à la « forme Grande muraille » en passant par « le style duvet de mèche de lampe » laisse perplexe de prime abord, d'autant plus que fort peu de précisions sont apportées à propos de ces expressions – on ne pourra dès lors qu'avancer les interprétations suivantes sans pouvoir les pousser plus avant. C'est en fait le manque d'uniformité architecturale de la Grande muraille, créée en diverses étapes, sur plusieurs dynasties, à laquelle l'expert se réfère ici. L'idée sous-tendue est que les jointures, les points de liaison entre les différents éléments – les panneaux en métal – qui constituent la structure du pavillon devaient être visibles – comme c'est le cas des différentes séquences murales pour la Grande muraille – et, par ailleurs, que le temps a un certain effet sur la couleur. La Couronne de l'Orient n'est donc pas traitée comme un édifice inerte, à jamais fixé dans le temps, mais elle est reliée – évidemment – aux cycles de l'univers – les sceaux qui la recouvrent marquant, rappelons-le, la temporalité et l'orientation du monde.

Un journaliste souligne que l'idée de duvet de mèche de lampe – qui reste pour nous fort énigmatique – ne résout

96. *Zhihu* 纸糊.

97. *Piao qi lai* 飘起来.

98. *Jili gan* 肌理感.

99. *Yangshi dengxin rong* 样式灯芯绒.

100. *Changcheng xing* 长城形.

pas le problème de traces ni ne gomme l'impression concave-convexe (*aotu* 凹凸) du bâtiment. Song de répondre que cette impression est extrêmement forte : « Les barres d'acier [...] sont reliées entre elles comme la Grande muraille¹⁰¹. Et au sommet de l'édifice, il fallait que ce soit un peu plus large, les piliers quant à eux ne pouvaient pas être trop larges afin de ne pas donner une impression de conteneurs. C'est un problème visuel¹⁰². »

Rien n'a donc été mis en place afin de résoudre les problèmes d'irrégularités pigmentaires. Au contraire, cette hétérogénéité a été édiflée en concept. Inscrite dans un rythme cosmologique, pareille à une mèche de lampe, la Couronne de l'Orient est temporelle. Ce « corps » doit être soumis aux effets du temps. Il suit le cours des mutations de la Chine qui saurait conjuguer l'unité et la différence.

« *L'Homme est une sorte d'animal spontané*¹⁰³ »

Commentant la couleur du pavillon de la nation chinoise, H. Hovasse écrit : « La couleur rouge, celle du drapeau chinois, également associée au bonheur dans les cérémonies de mariage, est traditionnellement l'apanage des portes ou des décorations intérieures de bâtiments officiels, comme dans la Cité interdite, à Pékin » (2010 : 242). Nul ne saurait contredire une telle affirmation bien que le Rouge de Chine créé par Song renvoie à différentes strates d'interprétation et ne peut être associé à ce que l'on appelle communément « la couleur rouge » en Chine. Précisément, il s'agit du concept¹⁰⁴ « Rouge de Chine », estampille universalisante qui participe pleinement de la reconfiguration de l'universel par la Chine en 2010. En arborant son pavillon d'une parure rouge associée à une prise en main de

101. *Xiang changcheng yiyang lian qi lai de* 像长城一样连起来的.

102. *Shijue de wenti* 视觉的问题.

103. *Ren shi yi zhong ziran dongwu* 人是一种自然动物.

104. *Gainian* 概念.

cet universel et à l'avènement d'une nouvelle ère, la Chine s'ancre dans l'espace-temps 2010. Cette matière fraîchement élaborée permet au pays de s'inscrire pleinement dans le double universel (cosmologique et international).

« Lorsque l'on regarde une couleur, on ne regarde pas seulement avec les yeux, mais avec sa propre compréhension des choses¹⁰⁵, c'est pourquoi on parle de "couleur de l'esprit"¹⁰⁶ » précise Song tout en soulignant que personne ne regarde comme un appareil photographique. Si tel était le cas, ajoute-t-il, les négatifs que l'on en tirerait seraient tous différents. Sans transition, l'expert des couleurs déclare que « l'Homme est une sorte d'animal *ziran*¹⁰⁷, il s'adapte aux transformations/changements [...]. Il est capable de considérer que tout est d'une même couleur, y compris ce qui est de couleurs différentes ; ce type de changement, il peut l'accepter et le trouver de plus très *ziran*¹⁰⁸ ».

Le terme *ziran*, introduit précédemment à propos des minorités, qui intervient ici deux fois dans les propos de Song et qui est le plus souvent traduit par « naturel » en français, est composé du caractère *zi* 自, lequel, pris comme pronom, signifie « soi-même » et, pris comme préposition : « depuis » dans le sens de « à partir de », et du caractère *ran* 然 : « juste », « correct » ou « ainsi », « tel », « comme cela ». *Ziran*, qui signifie littéralement « de soi-même ainsi », est de fait traduisible par « ce qui se réalise de soi-même », « ce qui est ainsi » ; *ziran* suppose une spontanéité. Autrement dit, et pour revenir aux propos de Song : l'homme s'adapte spontanément. Il est un animal « tout de spontanéité ».

Le journaliste de s'adresser alors à l'expert en faisant ce commentaire : « L'idée est donc que vous avez choisi sept couleurs différentes, mais les visiteurs ne pourront pas s'apercevoir

105. *Renzhi* 认识.

106. *Xinli yanse* 心理颜色.

107. *Ren shi yi zhong ziran dongwu* 人是一种自然动物.

108. *Zhe zhong bianhua ren keyi jieshou erqie hui jue de hen ziran* 这种变化人可以接受而且会觉得很自然 (www.expo2010.cn/a/20090608/000005.htm).

qu'il y a sept couleurs, mais seulement une. En appliquant vos connaissances sur la couleur que vous avez à l'esprit, vous leur permettez d'éprouver une sensation agréable¹⁰⁹. » Song a en effet engendré une illusion, celle qui consiste à distinguer une couleur rouge uniforme. Il est donc capable de contrôler la perception des visiteurs du pavillon et de leur assurer de la sorte une certaine plénitude visuelle. C'est pourquoi il est sans cesse question, dans ses propos et dans ceux des deux journalistes qui ont mené l'interview, des experts qui détiennent la connaissance, eux seuls conscients que le Rouge de Chine est constitué de différents rouges, alors qu'une « personne du commun¹¹⁰ », telle est l'expression employée, ne peut guère percevoir l'uni-multi équivocité de cette couleur. Le « commun » éprouve la sensation¹¹¹ provoquée par celui qui maîtrise la connaissance suffisante pour aboutir à cet effet qui permet de dissiper la réalité hétérogène derrière une sensation homogène. L'on observe là une parabole politique de l'unité dans la pluralité créée, imposée, perçue dans ses fondements par les uns (minoritaires, savants), dans sa superficialité par les autres (majoritaires, non experts du mécanisme en jeu). Le Rouge de Chine porte un message politique. Il contribue pleinement à faire de Shanghai le centre du monde. Il s'agit d'une couleur de propagande qui permet de propager l'idéologie du nouveau confucianisme.

Edward Bernays écrivait en 1928 que « la manipulation consciente, intelligente, des opinions et des habitudes organisées des masses joue un rôle important dans une société démocratique. Ceux qui manipulent ce mécanisme social imperceptible forment un gouvernement invisible qui dirige véritablement le pays. Nous sommes pour une large part gouvernés par des hommes dont nous ignorons tout, qui modèlent nos esprits, forgent nos goûts, nous soufflent nos idées » ([1928] 2007 :

109. *Nimen yunyong le secai xinli xue de renzhi rang tamen ganjue hen shufu* 你们运用了色彩心理学的认识让他们感觉很舒服.

110. *Yiban ren* 一般人.

111. *Ganjue* 感觉.

31). On comprend d'autant mieux cette idée dans un pays totalitaire comme la Chine, et l'importance du rôle attribué aux architectes du pavillon de la nation chinoise qui ont œuvré, en 2010, pour « créer de l'ordre à partir du chaos » (*op. cit.* : 141).

Song, qui maîtrise les codes traditionnels chinois, adapte ces derniers afin d'être en adéquation avec les slogans diffusés par le Parti communiste chinois prônant un « retour » aux valeurs confucéennes. Il fait voir au monde ce qu'il veut, il l'endocrit, l'« éduque », par le prisme du Rouge de Chine. En ce sens, le savant inscrit les gens du commun dans une dynamique, dans un processus portant de l'hétérogène et de l'unitaire tout à la fois, et charge lui revient de le leur faire accepter... « ni vu ni connu » pourrait-on ajouter. Ce qui apparaît plus clairement encore à la lecture d'une autre interview donnée par Song : « Les visiteurs peuvent-ils distinguer les sept nuances de rouge ? “Non, à moins que cette personne ne soit une spécialiste des couleurs” dit Song en souriant¹¹². » Pourtant, en y regardant de plus près, certaines déclinaisons de couleurs s'avèrent visibles

L'article se poursuit ainsi, rendant compte du vécu des journalistes expérimentant leurs facultés perceptives aux côtés de Song : « “Les gens ne voient pas les couleurs qu'avec leurs yeux, mais aussi à travers leurs expériences et avec une perception subjective” [déclara Song Jianming]. Au cours de l'interview, Song fit une “expérience” très simple pour prouver que les gens voient de plus belles choses avec le soutien de la civilisation moderne. Il nous montra un enduit extérieur du pavillon de la Chine dans lequel un seul ton de rouge fut utilisé, puis il nous montra un autre enduit dans lequel sept tonalités de rouge étaient disposées rationnellement. Nous n'avions rien perçu de négatif avec le premier jusqu'à ce que nous vissions le second. Car, quand nous vîmes le second enduit, nous expérimentâmes immédiatement “la loi du plus fort”. D'après Song,

112. Cf. http://en.expo2010.cn/a/20090722/000004_1.htm, consulté le 15-03-2011. Traduit de l'anglais : « *Can visitors distinguish the seven shades of red ? “No, unless the person is a professional in colors,” Song smiled.* »

aussi simple qu'elle fût, cette expérience pouvait suffisamment prouver que le goût des gens pour les couleurs est à l'échelle de leur niveau culturel et éthique. Il espérait élever le goût des visiteurs par l'intermédiaire du “rouge de Chine” du Pavillon de la Chine, et provoquer une expérience esthétique qui resterait gravée dans les esprits¹¹³. »

En ce sens, la couleur de la Couronne de l'Orient a une fonction éducative, elle vise à élever le niveau des masses. Par son biais, la Chine jaillit de plein feu, elle se place avec éclat dans l'univers ; elle est magistrale, lumineuse, visible de partout, car c'est elle qui illumine le monde. Cette perspective particulière de la Chine sur le monde a été mise en scène dans le jardin créé au pied de l'édifice. Mais avant de nous y référer, visitons l'exposition qui menait de 2010 à 2011, sur les « Traces de l'Orient ».

113. *Ibid.* Traduit de l'anglais : « *“People see colors not only with their eyes, but also with their experiences and subjective perception” [Song Jianming]. During the interview, Song conducted a very simple “experiment” to prove that people do see prettier things with the support of modern civilization. He showed us an exterior rendering of China Pavilion in which only a single shade of red was used; then he showed us another rendering in which seven shades were arranged rationally. We didn't see anything wrong with the first one before we saw the second. However, when we saw the second rendering, we found immediately the “survival of the fittest”. According to Song, as simple as it was, the experiment could sufficiently prove that people's taste for color is in direct proportion to their cultural and ethical level. He was hoping to upgrade ordinary visitors' taste through the “Chinese red” of China Pavilion, and to make it an esthetic experience stored in visitors' minds.* »

Sur les traces de l'Orient

Introduction

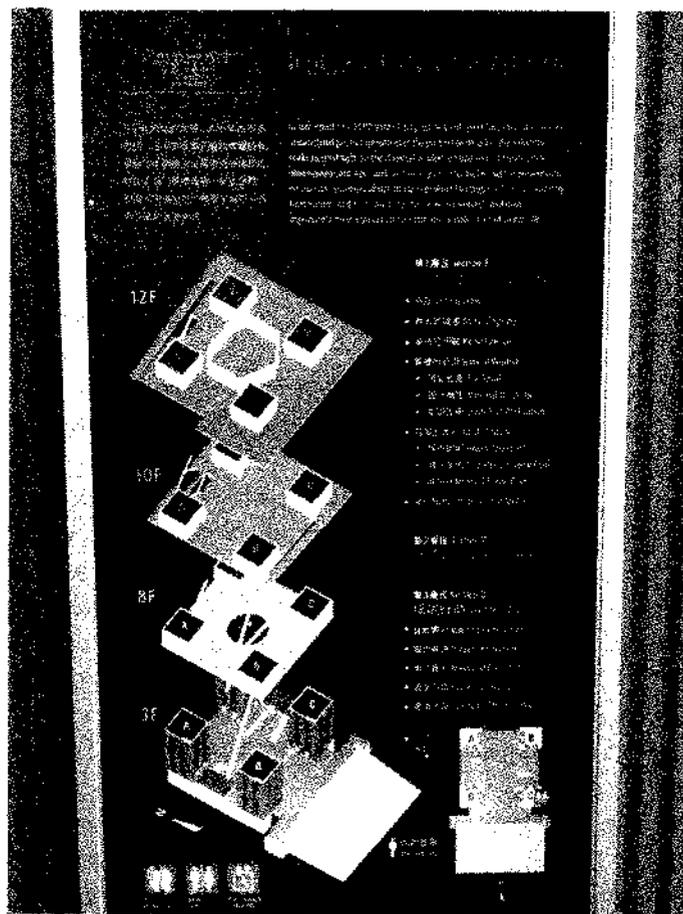
Un voyage initiatique de quarante-cinq minutes

La structure et la couleur de la Couronne de l'Orient n'évoquent rien explicitement, et le sens prêté à l'architecture de l'édifice ne saute pas aux yeux. L'effcience des lieux est conçue de façon subliminale. Cependant, l'opacité qui recouvre le langage architectural s'estompe en explorant les soubassements conceptuels et idéologiques que les maîtres d'œuvre ont inscrits – encryptés – dans le bâtiment. Si l'on a précédemment tenté de mettre cet implicite en lumière, le présent chapitre se réfère aux thèmes portant sur l'urbanité et l'écologie mis en exposition à l'intérieur du bâtiment, de 2010 à 2011.

Les trois sections respectivement intitulées « Les traces de l'Orient », « Voyage de recherche » et « Opération carbone », réparties sur trois niveaux, se voulaient didactiques et ludiques. C'était un « voyage dans la sagesse¹ » qu'il s'agissait d'effectuer quasiment au pas de course, quarante-cinq minutes étant jugées suffisantes pour visiter l'ensemble de l'exposition. Or, en 2010, le temps moyen pour accéder à la Couronne de l'Orient fut estimé à environ huit heures ! Tel un pèlerinage qui fait prévaloir le parcours sur le but ultime du voyage, accéder au pavillon ne relevait donc pas de l'anodin. En soi, pénétrer dans l'édifice était déjà un achèvement. Car une certaine efficacité fut prêtée à cette exploration dans la panse du chaudron. Il

1. *Zhihui zhi you* 智慧之旅.

semblerait que l'ambition fût de créer l'homme chinois de demain, le Hua nouveau².



Les scènes d'exposition de 2010 © Névod

Ce voyage à l'intérieur de l'édifice peut en effet être qualifié d'initiatique en ce qu'il enjoignait aux Chinois, détournés

2. Ou le *huaren* 華人. Cf. chapitre 1, « Huaxia » est une appellation antique des ancêtres des Han ; la Couronne de l'Orient est figurée par un logo renvoyant au caractère d'écriture *hua* 華.

sous l'ère maoïste de leur passé, de « regarder en arrière³ » et d'« évoquer le passé⁴ » pour mieux s'orienter vers l'avenir⁵. Un lien avec la Chine antique et ancestrale fut dès lors (ré) établi. Nous allons voir comment cette mémoire fut traitée, réécrite et diffusée « aux gens du commun » afin de soutenir les lignes idéologiques du PCC. L'exposition visait dans le même temps à provoquer des émotions et à aboutir à une « prise de conscience⁶ », à donner un « point d'appui⁷ » pour s'acheminer vers le futur conformément au « sens des valeurs⁸ » de la Chine et au développement urbain⁹. L'idée première était de communier, de partager un regard à partir de ce qui était exposé afin de se réappropriier des valeurs ancestrales, naguère bannies. Pour ce faire, pléthore d'informations sous la forme de films, d'images, de cartels, de slogans furent diffusées aux spectateurs. Enfin, le parcours effectué à l'intérieur de l'édifice permettait de suivre le rythme des quatre saisons. Il orientait aussi les visiteurs sur trois niveaux de façon circulaire, de gauche à droite, une direction faste et de bon augure en Chine, qui semblait les inscrire pleinement dans le rythme universel impulsé par le pouvoir central. L'utopie chinoise était clairement mise en scène ; le mot « rêve¹⁰ », associé à l'expression « Chine harmonieuse¹¹ », apparaissait d'ailleurs sur les écrans géants placés au pied du bâtiment, là où la foule était divisée en différentes lignes d'attente afin de pénétrer « avec civilité¹² » à l'intérieur de la Couronne. Plus encore, cette utopie

3. *Huigu* 回顾.

4. *Huisu* 回溯.

5. Cf. <http://www.expo2010.cn/a/20090915/000022.htm>.

6. *Ganwu* 感悟.

7. *Lizu* 立足.

8. *Jiazhi guan* 价值观.

9. Cf. http://www.expo2010.cn/c/gj_tpl-2082.htm, consulté le 25-11-2011.

10. *Meng* 梦.

11. *Hexie zhongguo* 和谐中国.

12. Consigne était donnée sur des affiches placées à l'entrée du pavillon de se comporter avec civilité. « Dire des paroles civilisées, faire des choses civilisées, se comporter en homme civilisé », *shuo wenming hua zuo wenming shi dang wenmingren* 说文明话做文明事当文明人, est précisément l'un

se serait réalisée dans l'instant de la visite. Il s'agissait de la faire vivre en la traversant, de « façonner » le plus grand nombre de « Chinois nouveaux » possible en leur faisant parcourir ce chemin sur « les traces de l'Orient¹³ », titre phare de l'exposition. Appareil rituel, la Couronne de l'Orient vise à transformer.

Bien que quelques traductions anglaises (fort imprécises) de slogans et de terminologies chinoises fussent affichées, l'aspect sino-centré de l'exposition était d'ailleurs remarquable. Certes, chaque pavillon tendait, lors de ce grand rassemblement planétaire, à promouvoir la « nation » qu'il représentait ; toutefois, il semble ici que c'est essentiellement pour les Chinois que cette exposition fut créée, car, par son biais, ils seraient conduits vers l'avenir : la voir, c'était réintégrer une tradition, se réapproprier une histoire pour mieux envisager le futur. D'où les trois temps qui se succédaient : tout d'abord le présent (*dangxia* 当下) – expression chinoise signifiant plus précisément « à l'instant », « sur le champ » et qui renvoie à une immédiateté – temporalité qui concerne « L'histoire du printemps » et « Un coup d'œil sur le passé » ; ensuite l'histoire et donc le passé (*lishi* 历史) à propos de l'exposition consacrée à « La rivière de la sagesse » ; et enfin le futur (*weilai* 未来) – littéralement, en chinois, « ce qui est à venir » – pour la partie « Terre d'espérance ». Suivons cette visite dans le temps en traversant les divers espaces urbains exposés afin de tenter de comprendre le donner à voir interne de la Couronne de l'Orient qui a précédé sa transformation en musée d'Art contemporain.

des slogans majeurs de la Chine d'aujourd'hui. Il se décline en tous lieux et dans toutes les provinces.

13. *Dongfang zuji* 东方足迹.

I.

Section 1

Les traces de l'Orient

Le premier temps de la visite était le plus important. Cette « section 1 », intitulée « Les traces de l'Orient¹⁴ », était perçue comme étant le « cœur » de l'exposition, ou encore sa « synthèse¹⁵ » (voire sa quintessence). Elle était d'ailleurs située au niveau le plus élevé de la Couronne de l'Orient, et en ce sens, symboliquement, sur la strate supérieure du ciel. Si l'on accédait à ce troisième étage par un ascenseur, le voyage dans la sagesse était métaphoriquement accompli en train. Les visiteurs voyaient en effet, sur un écran, des voyageurs prendre virtuellement place dans un train pendant qu'eux entraient dans l'ascenseur, et descendre de ce même train lorsqu'ils descendaient de l'ascenseur pour se diriger vers la salle nommée « avant-propos »¹⁶.

a. Souvenir de la culture urbaine chinoise¹⁷

Cette salle d'attente, qui donnait accès à la salle de cinéma panoramique dans laquelle était projeté le film intitulé « L'histoire du printemps », évoquait la ville et son « développement à grande vitesse¹⁸ ». Étaient alors retracés « les moments marquants (les souvenirs) de la culture urbaine chinoise¹⁹ ». Le visiteur était littéralement bombardé de données diffusées sur

14. *Dongfang zuji* 东方足迹.

15. *Zonghe* 综合.

16. C'est aussi la photographie en noir et blanc d'un train qui apparaît à la première page de *CWUD* (2010 : 10-11). Nous verrons que le train fut sans cesse mis en avant dans l'exposition, car c'est le moyen de transport privilégié en Chine qui a permis et permet encore d'accompagner l'urbanisation.

17. La traduction française proposée ici est au plus près de l'expression chinoise : *Zhongguo chengshihua jiyi* 中国城市化记忆. En anglais, cette séquence était appelée *Memory of China's Urbanization*.

18. *Feisu fazhan* 飞速发展.

19. *Zhongguo chengshihua jiyi* 中国城市化记忆.

des écrans placés au plafond. Il en prenait donc connaissance en levant la tête. Un tel positionnement corporel ne favorisait pas le visionnage, c'est pourquoi la plupart des personnes placées dans la file d'attente regardaient ponctuellement ces vidéos, focalisant davantage leur regard sur les portes monumentales qui donnaient accès à la salle de cinéma. Le spectateur avait donc accès à une foule de renseignements dont il ne prenait pas aisément connaissance ; tout allait très vite, sans transition, sans arrêt, à « toute vitesse », à l'image du développement donc. Partout où se posait son regard, en hauteur comme sur les murs qui l'entouraient, une information lui était livrée.

L'accent était mis sur la multiplication des mégalo-poles, et, concernant la démographie, une comparaison était établie entre 1949 (date de l'avènement de Mao Zedong au pouvoir) et 1978 (date de l'avènement de Deng Xiaoping au pouvoir). Dix-neuf faits marquants depuis l'ouverture de la Chine au libéralisme économique promu par Deng furent plus particulièrement retenus (comme par exemple, l'ouverture de la première ligne de métro en Chine en 1981, l'ouverture du premier cybercafé en 1996, les Jeux olympiques de 2008, etc.). Puis des chiffres étaient avancés en masse (par exemple : chaque seconde, le nombre d'urbains augmente de vingt-sept, les kilomètres d'autoroute en Chine, le nombre de touristes visitant la Chine chaque année, le nombre de bibliothèques, d'ordinateurs, etc.). Furent également évoquées neuf dates clés : à partir de 1952, l'industrialisation de la Chine avec le développement de villes-fabriques²⁰ ; le programme de 1964 promouvant la macro-industrie et la macro-agriculture²¹ ; l'instauration à partir de 1980 de zones économiques spéciales²² ; l'ouverture au commerce, en 1984, des régions côtières²³ ; en 1990, le développement de Pudong²⁴ ;

20. Autrement dit « villes-usines », *shengchang chengshi* 生产城市.

21. *Dagongye yu da nongye* 大工业与大农业.

22. *Jingji te qu* 经济特区.

23. *Yanhai kaifang* 沿海开放.

24. *Kaiifa Pudong* 开发浦东.

en 1998, la réforme du logement²⁵ ; en 2001, l'accession de la Chine à la World Trade Organization (WTO²⁶) ; en 2005 la création de nouvelles zones rurales²⁷ ; enfin, en 2007, la mise en place de zones expérimentales pour appliquer le programme de réformes qui associe écologie, industrialisation et commerce²⁸.

Après avoir sporadiquement pris connaissance de ces données, le visiteur était ensuite propulsé dans la salle de cinéma, là où tout l'appareil de propagande se déployait et où l'essentiel à retenir se trouvait.

b. L'histoire du printemps

Dans une salle de cinéma qui contenait plus de sept cents places, sur trois écrans faisant 22 m de long et 7,5 m de haut, les spectateurs étaient invités à voir deux films rassemblés sous le titre : « L'histoire du printemps²⁹ ». Cet intitulé est celui d'une chanson patriotique datant de 1992, à la gloire de Deng Xiaoping. Il fait allusion au succès des réformes économiques mises en œuvre dès 1978, et au « voyage vers le sud³⁰ » accompli par Deng au printemps 1992, alors âgé de 88 ans, pour relancer le développement économique de la Chine mis à mal suite à la répression sanglante des manifestations de la place Tian Anmen (en 1989). Le Petit Timonier annonça alors la poursuite et l'approfondissement des réformes. Tout Chinois sait donc à qui et à quoi renvoie *L'histoire du printemps* dont la popularité ne fit que s'accroître à la mort de Deng en 1997.

Dans le premier film intitulé *The road to our beautiful life*, le processus d'urbanisation de la Chine au cours des trente dernières années est retracé en huit minutes. Le

25. *Zhufang zhidu gaige* 住房制度改革.

26. *Rushi* 入世.

27. *Xin nongcun* 新农村.

28. *Zonghe peitao gaige shi yanqu* 综合配套改革试验区.

29. *Chuntian de gushi* 春天的故事.

30. *Nan xun* 南巡.

réalisateur, Lu Chuan, est célèbre pour son film *City of Life and Death* (2009) (Nanjing ! Nanjing ! 南京 ! 南京 !), primé en Occident, qui met en scène le massacre de Nankin et propose un regard nouveau sur cet événement historique. Il y relate en effet une vision non manichéenne de la tragédie, soulignant l'humanité de certains soldats japonais – Lu Chuan a d'ailleurs dû braver la censure chinoise et patienter un an avant de voir son film projeté dans les salles de cinéma. Pour l'Exposition universelle de Shanghai, il s'est apparemment fait plus consensuel, déclarant vouloir réaliser un film « poétique » afin de permettre aux spectateurs de découvrir « l'étendue et le style » de l'urbanisation chinoise, ainsi que « le courage et la conviction » des urbanistes du pays³¹.

Si l'équipe de production du film diffusé dans la Couronne de l'Orient est la même que celle de « Nanjing, Nanjing ! », aucune vedette de cinéma ne fut sollicitée pour y jouer les rôles phares ; entre trois mille et cinq mille jeunes acteurs totalement inconnus furent auditionnés pour figurer dans cette épopée urbaine. Lu Chuan considère d'ailleurs que les deux rôles principaux sont à l'image du peuple chinois : « ensoleillée, dynamique, confiante et belle » (*ibid.*).

Les vécus sur quatre générations (père, fils, petit-fils et arrière-petit-fils) servent de fil rouge pour montrer l'évolution sociologique du pays. C'est donc avec un ancrage patrilinéaire – respectant en cela le mode de filiation chinois –, que le « progrès » est suivi. Est ici promu, lit-on, « le dialogue entre la génération du père et celle du fils, entre tradition et innovation, entre ville et village, entre ville nouvelle et ancienne terre, entre histoire et avenir » (*CWUD* 2010 : 24). Voici la trame de l'histoire.

Le film s'ouvre sur le visage d'un vieillard à la barbe blanche, portant une toque de fourrure.

31. Cf. agence de presse Xinhua 2009/08/23 ([http://french\(china.org.cn/culture/txt/2009-08/23/content_18383907.htm](http://french(china.org.cn/culture/txt/2009-08/23/content_18383907.htm)).



Sur les traces de l'Orient. La figure de l'origine © Névoit

Il est « le père³² » qui réside dans le village de ses ancêtres, il est dit représenter la « sagesse ancienne³³ », « nos racines³⁴ », ou encore la « tradition³⁵ ». Son fils³⁶ le quitte pour gagner la ville lointaine accompagné d'une cohorte de paysans. Parés de vêtements de fourrure, hirsutes, burinés, ils traversent des rivières et des montagnes avant d'atteindre leur destination.

Au terme de cette longue marche (qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer celle de Mao Zedong, qui brille par son absence), ils participent à l'effort national en devenant acteurs de l'industrialisation du pays. Lu Chuan filme avec insistance l'énergie déployée par cette main-d'œuvre d'origine paysanne. Les bruits des outils, des hommes pliant et criant sous le poids des travaux rythment les séquences. Puis la focale porte sur les visages et les corps, enduits de crasses. Les travailleurs sont ensuite filmés

32. *Fuqin* 父亲.

33. *Gulao de zhihui* 古老的智慧.

34. *Women de gen* 我们的根.

35. *Chuantong* 传统.

36. *Erzi* 儿子.

nageant dans une eau limpide avec, à l'arrière-plan, l'image du père. Yao Kaiyang, le responsable « créatif » du pavillon national, précise à ce propos : « Qu'est-ce qui peut faire état de la sagesse chinoise ? L'eau. Il y a un vieux dicton chinois qui dit, "Le bienveillant aime les montagnes tandis que le sage aime les eaux". L'eau est intangible, elle peut prendre n'importe quelle forme quel que soit l'endroit où on la met. C'est pourquoi elle peut parfois être utilisée pour décrire la sagesse. Vous pouvez voir différents types d'eaux dans le pavillon, à certains endroits, de l'eau réelle, alors qu'à d'autres, ce sont des eaux virtuelles³⁷. » Yao se réfère ici à cet aphorisme confucéen (VI.23) : « L'intelligence se plaît près de l'eau, la bonté se plaît à la montagne, l'une est mouvement, l'autre calme, l'une bonheur, l'autre longévité » (Lévy 1994 : 56). La scène filmée par Lu Chuan mettant au premier plan des corps de travailleurs immergés avec le père-vieillard pour arrière-fond évoquerait donc emblématiquement la sagesse confucéenne. Purifiante également, l'eau est de surcroît source de vie ; c'est pourquoi l'on voit ensuite se dessiner à l'écran le visage du petit-fils né en 1978 (année de l'avènement de Deng Xiaoping au pouvoir), appelant son grand-père³⁸. L'ambiance change, les couleurs se transforment. Les tons chauds, rouges et roses succèdent aux gris et noirs de la période précédente. Les rires et les voix d'enfants remplacent les bruits des machines-outils.

Adulte, le petit-fils est témoin du tremblement de terre qui eut lieu au Sichuan le 12 mai 2008 à 14 h 28. C'est alors qu'il part aider ses compatriotes aux côtés des militaires fortement

37. Cf. http://english.cctv.com/program/bizchina/20100221/101860_2.shtml. Nous reviendrons plus loin sur le réel et le virtuel concernant les eaux et les montagnes urbaines. Ce passage est traduit de l'anglais : « *What can show Chinese wisdom ? Water. There's a Chinese old saying, "The benevolent enjoy the mountains, while the wise enjoy the waters." Water is intangible, it can be changed into any form once you put it there. That's why sometimes it can be used to describe wisdom. You can see different types of water in the pavilion, in some places are real water, while others are virtue water.* »

38. Yeye 爷爷. On voit ainsi se décliner sur trois générations les différentes appellations prêtées aux hommes de la même lignée : fils, père, grand-père, petit-fils.

héroïsés – les images visent à exalter le patriotisme des spectateurs qui n'hésitaient parfois pas à remercier de vive voix les soldats dans la salle de cinéma. Le message est le suivant : si beaucoup de choses ont changé, « les souhaits et le respect que l'on exprime du fond du cœur pour la famille n'ont en rien changé³⁹ » (CWUD 2010 : 26). Est par ailleurs diffusée l'idée que la génération ayant grandi en ville (d'origine paysanne) a hérité de la sagesse de la génération du père et de la force de la nation chinoise, et qu'elle a de plus vécu l'ouverture de la Chine au monde (*ibid.*). C'est donc forte de ces différentes expériences que la troisième génération est présentée, vainquant le traumatisme causé par le tremblement de terre récent. Et le petit-fils participe lui aussi à l'effort national – certes différent de celui auquel son père contribua lui-même – en parcourant les zones détruites pour sauver des vies. Le film souligne alors que la nation bienfaitrice a pansé les plaies du peuple en reconstruisant des villes modèles sur les décombres, et que les populations minoritaires ont été dans le même temps urbanisées idéalement, en respectant le programme écologique chinois⁴⁰.

La tragédie se mêle au bonheur pour le petit-fils en ce qu'il sauve des décombres une femme qui devient son épouse – l'histoire ne spécifiant pas si cette dernière est issue d'une minorité sichuanaise. Leur mariage est moderne, à l'occidentale, et il se concrétise rapidement avec la naissance d'un fils.

Le film se clôt par la visite de l'arrière-grand-père à Shanghai, ébahi face à tant de faste, assis dans un bus touristique à toit ouvert lui permettant d'avoir une vision panoramique sur le Bund – les quais les plus célèbres de la ville. Sur les écrans défilent les dates et les titres des événements majeurs de la Chine (comme par exemple les Jeux olympiques de Pékin en 2008, la création de zones économiques spéciales, etc.). Les dernières images montrent le vieillard tenant dans les bras son arrière-petit-fils, symbole de la Chine future. Tous deux

39. *Women neixin dui jiating he chuantong de kewang yu cengzhong bing mei you ganbian* 我们内心对家庭和传统的渴望与尊重并没有改变.

40. Cf. chapitre 1.

personnifient, lit-on sur l'écran, l'espoir de l'ancienne et puissante civilisation chinoise envers l'avenir⁴¹.

Plusieurs remarques s'imposent au regard de cette « histoire du printemps ». En premier lieu, bien que Mao Zedong ne soit jamais évoqué, cette épopée lyrique n'est pas sans rappeler, dès les premières secondes, la Longue Marche, ainsi que l'importance accordée à l'histoire orale dans la Chine socialiste et révolutionnaire du Grand Timonier. Uradyn E. Bulag écrit à ce propos : « [...] L'histoire orale en Chine peut être idéologiquement falsifiée pour servir une vérité nouvelle, une vérité démontrant la nouvelle *Zeitgeist*⁴² de l'harmonie et de l'amitié interethnique⁴³ » (2010 : 108). Il s'agit d'enseigner aux gens du peuple, aux gens du commun, comment se souvenir du passé ; d'« éduquer le public » écrit encore Bulag (*op. cit.* : 106), la mémoire étant un lieu où le pouvoir exerce sa violence⁴⁴. En domestiquant le passé, le Parti communiste chinois impose une mémoire et une version de l'Histoire, réussissant par là à ce que des formes alternatives d'histoires soient inexprimables. Ce qui fait dire à Bulag : « Les pratiques socialistes concernant l'histoire orale en Chine n'existent pas seulement dans le but d'archiver des mémoires ; au contraire, elles sont profondément critiques et politiques. L'histoire orale est un rituel public politique, et elle exécute une fonction gouvernementale et pédagogique imprégnant toutes les strates sociales. Elle se caractérise par une forte subjectivité⁴⁵ » (*op. cit.* : 109). Si Mao est donc

41. *Gulao er weida de wenming dui wei lai de qixu* 古老而伟大的文明对未来的期许.

42. « L'esprit du temps ».

43. Traduit de l'anglais : « [...] *oral history in China can be ideologically doctored to serve a new truth, a truth demonstrating the new Zeitgeist of inter-ethnic friendship and harmony.* »

44. Cf. Mueggler 2001.

45. Traduit de l'anglais : « *The socialist oral-history practices in China are not just for the purpose of archiving memories; rather they are profoundly critical and political. Oral history is a public political ritual, and it performs a governmental and pedagogical function pervading all social strata. It is characterized by strong subjectivity.* »

omniprésent par le prisme de la technique de propagande employée ici, mais absent dans la narration – partant, *persona non grata* ? –, Deng Xiaoping est quant à lui omniprésent à travers le titre général de l'exposition cinématographique (*L'histoire du printemps*) et de l'année 1978 qui marque sans cesse une rupture ou une date charnière entre deux périodes (préindustrielle et libérale de marché).

Une deuxième remarque s'impose : la famille chinoise est présentée en référence à quatre générations (et non plus à trois), et la transmission demeure foncièrement patrilinéaire ; la campagne et la ville sont quant à elles interreliées par les ancêtres. Enfin, la Chine qui renoue avec son passé est en voie d'urbanisation, et les régions victimes de cataclysmes sont prises en main par l'État qui les guide vers l'urbanisation harmonieuse. Remarquons enfin que si l'histoire narrée par Lu Chuan repose sur une migration originelle, rien ne se réfère à l'exode rural actuel et aux migrants d'aujourd'hui qui ont constitué la main-d'œuvre à bas prix indispensable à la construction de la Couronne de l'Orient – et des autres pavillons de l'Exposition universelle. Les trente dernières années, idéalisées, sont brossées en huit minutes et passent sous silence la Révolution culturelle et les turpitudes sociales du moment pour dresser un tableau fantasmatique de la Chine. Le film édulcoré de Lu laisse place à un deuxième film très court, qui diffuse les slogans publicitaires de la Chine de demain où idéologie confucéenne et utopie chinoise se mêlent allègrement.

c. Montagnes et eaux urbaines (*chengshi shanshui* 城市山水)

La focale porte sur la ville écologique, « nous pourrions retourner au vert, retourner à la nature » peut-on lire sur les écrans. De nombreuses images virtuelles sont projetées aux spectateurs qui découvrent des espaces urbanisés mêlés à la végétation. Si elles illustrent à souhait le slogan de l'Exposition universelle de 2010, ces représentations virtuelles trouvent une résonance particulière en Chine.



Une vision de l'avenir : montagnes et eaux urbaines © Névot

Elles rappellent en effet les « peintures de montagnes et d'eaux » *shanshui* 山水画. Tentons d'expliciter cette expression et le lien établi ici entre nature et urbain. *Ziran* 自然 que l'on traduit le plus souvent en français par « nature », mais qui, nous l'avons déjà précisé, renvoie en chinois à l'idée de spontanéité, s'exprime par le biais du *wen* 文, caractère d'écriture signifiant « ensemble de traits », « caractère simple d'écriture », renvoyant à la « tradition écrite » ou encore à la « culture ». Étymologiquement, *wen* se réfère aux veines et aux nervures (de la pierre ou du bois), aux traces des pas des animaux sur le sol, aux dessins sur les carapaces de tortues, aux constellations sous la forme de traits reliant les étoiles, ou encore *wen* désigne les tatouages et les figures de traits croisés. Rappelons que l'idéogramme chinois est perçu comme la matière première d'où le cosmos est issu, il est la matière même de la création, une essence spontanée de l'univers, les souffles primordiaux se manifestant sous la forme d'Écrits réels dont les premiers signes visibles sont les montagnes et les fleuves – c'est en ce sens que Mark Edward Lewis parle

d'écriture « générative⁴⁶ ». *Wen* est également traduit par « rites et étiquette » (*lijieyishi* 礼节仪式), *li* 礼 étant un concept central dans la pensée confucéenne. Selon cette dernière, les rites assurent l'équilibre relationnel des humains entre eux et constituent le socle de l'harmonie et, par extension, l'ordre universel. *Wen* renvoie donc à la fois à l'écriture et à cette organisation rituelle à laquelle chacun doit se conformer. C'est pourquoi *wen* est aussi traduisible par « civilisation ». Quant au mot *hua*, le second caractère du terme « culture » : *wenhua* 文化, il est lié à la chimie ou à l'alchimie. Il signifie « transformation ». La culture est donc littéralement ce qui a été ou est transformé par le *wen*. Civiliser, c'est transformer par l'écriture.

Le rapport étroit entre nature/spontanéité (*ziran*) et culture/écriture (*wen*) est emblématiquement illustré par la « culture du *shanshui* » (*shanshui wenhua* 山水文化), expression que l'on pourrait traduire par la « culture des montagnes et des eaux » et que Yolaine Escande traduit par « paysage de montagnes et d'eaux » (2005) et qui s'inscrit dans différents types de supports (peinture, jardins, calligraphie, poésie, etc.).

Contrairement aux représentations occidentales, la nature telle qu'elle est conçue en Chine n'est pas préservée de l'empreinte de l'Homme. Elle ne renvoie pas à un lieu où il s'agirait de s'isoler pour profiter de la sérénité du moment, car le *shanshui* est un espace socialisé, recouvert d'écritures. C'est l'inscription calligraphiée qui transforme un site géographique en paysage, les caractères d'écriture indiquant au promeneur ce qu'il devrait ressentir ou percevoir et pas simplement ce qu'il doit voir (Escande 2005 : 12). Il s'agit ici de jouir de l'espace *naturel* (au sens chinois) et de capter l'énergie qui circule entre terre et ciel et de lui donner forme par le tracé calligraphique (*ibid.*). L'écriture chinoise est donc une empreinte cosmologique et un marquage territorial, politique. Y. Escande note à ce propos que les premières inscriptions monumentales connues en Chine, datant du premier siècle de notre ère, servaient à

46. Cf. Chapitre 5 du monumental *Writing and Authority in Early China* (1999).

marquer l'ouverture de passes stratégiques ou la construction de voies, l'écriture et la calligraphie octroyant symboliquement le pouvoir de nommer les choses et, politiquement, de marquer un territoire nouvellement conquis : c'est l'inscription visible d'un pouvoir sur un site choisi (*op. cit.* : 228) ; c'est l'exposition du nouvel ordre en place, l'affirmation de l'autorité centrale. Le naturel, au sens chinois, ne s'oppose donc pas au culturel, bien au contraire – d'où le *quiproquo* fondamental sur le slogan de l'Exposition universelle de Shanghai entre Occidentaux et Orientaux ! Mais de là à associer le *shanshui* à l'urbain ?

À ce propos, Y. Escande relate une anecdote fort révélatrice, nous semble-t-il, du changement paradigmatique en cours du *shanshui*. C'est pourquoi il importe de rapporter ici cette même anecdote : la deuxième biennale internationale de peinture à l'encre de Shenzhen, en décembre 2000, eut pour thème « Les montagnes et eaux urbaines⁴⁷ ». Face à l'incompréhension des artistes (des calligraphes donc), les organisateurs modifièrent le titre qui devint : « La peinture à l'encre et la ville⁴⁸ ». Cette exposition connut un vif succès et fut accompagnée d'un colloque qui souleva une polémique. Par définition, le contenu de la peinture de montagnes et d'eaux est en effet incompatible avec la ville, elle ne dépeint jamais de paysage urbain. Y. Escande de demander : pourquoi avoir choisi ce thème contradictoire puisque *shanshui* désigne un thème pictural et *shuimo* une technique et des médias, et qu'ils ne sont pas interchangeables sémantiquement, pourquoi avoir remplacé le premier par le second ? « Pour les uns, la peinture à l'encre est contradictoire avec la ville et, par conséquent, cette biennale n'a aucun sens ! Pour les autres, de fait, les artistes contemporains peignent avec des médias traditionnels, pinceau et encre sur papier chiffon, des thèmes traditionnels, mais aussi modernes, et ils vivent tous en ville. Par conséquent, les montagnes et eaux ne sont plus un thème pictural direct mais indirect : aujourd'hui, les artistes doivent retrouver en eux-mêmes leur propre paysage,

47. *Chengshi shanshui* 城市山水.

48. *Shuimohua yu dushi* 水墨画与都市.

créer leurs montagnes et eaux, en d'autres termes, ils sont, selon l'expression consacrée issue de la tradition des jardins, des *ermîtes en ville* (*shiyin*) ; ainsi, les médias traditionnels ne sont pas incompatibles avec la vie moderne » (*op. cit.* : 17). Le retentissement fut tel que les troisième et quatrième biennales portèrent sur le même thème. La sinologue de demander encore : « Comment les Chinois règlent-ils ce qui apparaît comme un problème de rapport entre ville et paysage » (*ibid.*) ?

Ces biennales semblent avoir annoncé l'utopie chinoise exposée à Shanghai en 2010. Les images virtuelles projetées dans la Couronne de l'Orient (mais aussi dans d'autres pavillons comme celui de Hong Kong par exemple) renvoient en effet explicitement à la « ville *shanshui* » (*chengshi shanshui* 城市山水), à la ville dans les montagnes et les eaux, aux montagnes et eaux urbaines ; à la « ville nature » en somme. L'idée est d'interpénétrer ville, montagnes et eaux. Cette nouvelle vision du paysage dans lequel l'urbain est intégré implique un changement paradigmatique. Un glissement est opéré.

Une calligraphie projetée sur l'écran géant de la salle de cinéma de la Couronne de l'Orient était à ce titre emblématique. « 和谐中国 » (*hexie Zhongguo*), c'est-à-dire « La Chine harmonieuse » était calligraphié puis un trait d'encre représentait la rivière Huangpu. Se dessinait ensuite en image « réelle » la skyline de Pudong avec Puxi à l'arrière-plan. Ainsi, la calligraphie de la rivière se mêlait aux images photographiques de la ville, le réel et le virtuel ne faisaient plus qu'un.

Sur ces images réalistico-virtuelles furent greffés trois slogans confucéens. Tout d'abord : « La sagesse de la Chine » et « Les trente années de changement et d'urbanisation » furent des expressions associées au proverbe suivant : « Confucius se trouvant au bord d'un cours d'eau dit : "Tout passe comme cette eau ; rien ne s'arrête ni jour ni nuit"⁴⁹ », l'idée étant que l'homme honorable imite le mouvement continu de l'eau. Un deuxième précepte fut ensuite mis en exergue : « Confucius

49. *Zi zai chuan shang yue shi zhe ru si fu bu she zhou ye* 子在川上曰逝者如斯夫不舍昼夜.

dit : « L'homme de bien/l'homme d'honneur s'accorde à autrui mais diffère⁵⁰ ». » Enfin, ces dernières paroles de Confucius apparaissaient sur l'écran : « À soixante ans, j'avais l'oreille à l'unisson, à soixante-dix ans, je suivais les désirs de mon cœur sans enfreindre les règles⁵¹. »

Les trois préceptes rappelés aux spectateurs évoquent magistralement ce que l'État chinois attend de ses citoyens : la sagesse – symbolisée par l'eau, on le notait précédemment, et associée à son mouvement constant et adaptable –, le fait d'être en accord avec autrui sans pour autant s'en faire l'écho (et donc une forme d'individuation de la pensée chinoise par rapport à l'extérieur), enfin, la vieillesse abordée sous le thème de la rigueur et de la liberté, de l'harmonie avec le monde.

Dix minutes étaient suffisantes en tout et pour tout pour couvrir en l'espace de deux courts métrages l'industrialisation de la Chine depuis ses prémises (l'exode rural) jusqu'à une utopique appropriation de la nature par l'urbain (une naturalisation de l'urbain ou l'urbanisation de la nature par le *chengshi shanshui*). À l'image de ce qui était diffusé « à toute vitesse » en guise d'avant-propos sur le « développement à toute vitesse » de la ville, le visiteur regardait en arrière dans l'urgence. Tout se précipitait, les événements, les informations, les vies, les visages, les couleurs, les slogans. Dans cette bulle cloisonnée, plus de sept cents personnes étaient prises par l'instant, kidnappées par l'image, soustraites à la marche du monde extérieur pour mieux le réincorporer, forte de ce passage par le passé. Elles étaient ensuite poussées vers l'extérieur afin de poursuivre leur chemin plus librement dans les dédales des salles d'exposition. Elles avaient déjà vu, entendu et lu l'essentiel, c'est-à-dire ce qu'il importe de garder à l'esprit.

50. L'expression 和而不同, « unis bien que différent » réapparaissant ici sous la forme *Zi* : *juzi he er bu tong* 子曰：君子和而不同.

51. *Liushi er er shun, qishi er cong suo yu bu yu ju* 六十而耳顺，七十而从心所欲不逾矩.

d. Un coup d'œil sur le passé

La suite du parcours invitait à suivre, sous la forme d'instantanés, l'évolution de la Chine depuis ses trente dernières années. D'où le titre de cette exposition : « Un coup d'œil sur le passé⁵² ». 1978, 1988, 1998 et 2008 étaient les quatre temps clés de cette salle. On proposait donc au visiteur de suivre les transformations en lui faisant faire trois sauts temporels de dix années à partir de l'avènement de Deng Xiaoping au pouvoir, autrement dit depuis l'ouverture de la Chine à l'économie de marché. Quatre intérieurs étaient successivement parcourus, chacun d'entre eux étant associé à une période. De nombreuses photographies mettaient en scène la ville « avant » et « après » le mouvement d'industrialisation.



Rétrospective sur l'industrialisation chinoise © Névot

Les contrastes étaient alors saisissants entre les villes chinoises des années 1970 et celles des années 2000, ce qui montrait avec force, à qui n'en était pas encore convaincu,

52. *Suiyue huimou* 岁月回眸, en anglais : *reminiscence*.

que la Chine développe son urbanisme à grands pas. Avant de pénétrer dans la salle d'exposition suivante, différentes pièces archéologiques datant de la dynastie des Tang (618-907) évoquaient les villes d'alors, et soulignaient que les cités sont bâties sur d'anciennes villes. L'amoncellement de diverses strates de l'histoire urbaine était mis en avant.

Référence était par ailleurs faite à Chengtoushan, site du néolithique gardant trace de fossés, de murs d'enceinte en terre, de routes en graviers, de ponts, où a été répertorié le premier champ de riz sur le territoire Chinois (daté de 4500 à 3000 avant notre ère). Chengtoushan était présenté ici comme étant la première ville de Chine.

e. Rivière de la sagesse⁵³

Une peinture panoramique de 128 m de long sur 6,5 m de hauteur était ensuite exposée. Elle est intitulée *qingming shang he* 清明上河, que l'on pourrait traduire par « Qingming au bord de la rivière ». Qingming (pureté et lumière/clarté) est une fête illustrant l'une des vingt-quatre périodes du calendrier agricole chinois qui correspond à peu près aux deux premières semaines d'avril. Célébrant autrefois une fête agraire, Qingming est aujourd'hui la Toussaint chinoise, période où l'on visite les tombes familiales que l'on nettoie et où l'on fait des offrandes au mort. La version exposée dans la Couronne de l'Orient était une copie du tableau du même nom, datant de la dynastie des Song. Placée au rang de « trésor national », cette œuvre qui se trouve au musée de la Cité interdite, à Pékin, est considérée comme étant la Mona Lisa de Chine tant elle y est célèbre⁵⁴.

Le tableau que l'on pouvait observer à Shanghai était fort particulier car il était animé. Les centaines de personnages bougeaient en effet virtuellement. Se déployait ainsi sous les yeux des visiteurs la vie quotidienne des habitants de la capitale

53. *Zhihui de changhe* 智慧的长河, en anglais : *River of Wisdom*.

54. On peut avoir un aperçu de l'original sur ce site : http://www.npm.gov.tw/exh96/orientation/flash_4/index.html.

de l'époque : Bianjing (aujourd'hui Kaifeng). Pan Gongkai, le *designer* en chef du pavillon, de souligner que cette cité était à cette époque la plus prospère du monde, et de la comparer à la ville de New York aujourd'hui⁵⁵. Dans *CWUD*, il est spécifié que trois espaces étaient à distinguer sur cette gigantesque fresque mobile : la ville⁵⁶, le marché⁵⁷, et la banlieue/les faubourgs⁵⁸.

En face de cet impressionnant tableau qui associait technologie de pointe et art pictural ancien, était située une salle consacrée aux trésors nationaux⁵⁹, laquelle renfermait notamment un attelage en or datant de la dynastie Qin (221-207 avant notre ère). Les visiteurs y accédaient par un tapis roulant permettant de drainer la foule qui passait lentement devant cet artefact associé à l'idée d'« héritage de la civilisation⁶⁰ ».

f. Terre d'espérance⁶¹

L'espace suivant tendait à valoriser le « *Green homeland* » (*luse jia yuan* 绿色家园). 10 m² étaient notamment réservés à un riz particulier appelé *luse zhaoji shui dao* (绿色超级水稻), expression difficile à traduire (littéralement riz vert super eau) mais qui prend sens au regard des qualités de ce riz OGM dit « écologique », fort en nutriment, nécessitant l'emploi de peu d'engrais et de pesticide, et ayant moins besoin d'eau que le riz non génétiquement modifié⁶². Il se rapporte à un projet dirigé par Zhikang Li, généticien moléculaire de l'Académie chinoise des sciences agricoles (Chinese Academy of

55. Cf. http://english.cctv.com/program/bizchina/20100221/101860_2.shtml.

56. *Cheng* 城.

57. *Shi* 市.

58. *Jiao* 郊.

59. *Guozhi guibao* 国之瑰宝.

60. *Wenming chuancheng* 文明传承.

61. *Xiwang de dadi* 希望的大地, en anglais : *Land of Hope*.

62. En cela, ce riz rassemble tous les paradoxes du lobby écologique qui se développe aujourd'hui : il est génétiquement modifié, donc non biologique, mais perçu comme favorisant la nature.

Agricultural Sciences), connu sous l'appellation Green Super Rice Project (GSR) soutenu par Bill et Melinda Gates⁶³.

Il s'agissait par ailleurs de porter attention aux « petites villes », ou encore « bourgades⁶⁴ ». Le slogan était : « Petite ville avec prestance⁶⁵ ». L'accent était mis sur six types de spécialisations urbaines : les villes industrielles, commerciales, agricoles, touristiques, « folkloriques⁶⁶ » et écologiques. Sous le slogan « sous le même avant-toit⁶⁷ » étaient en outre mises en scène des séquences du quotidien de différentes familles d'aujourd'hui, lesquelles, partageant le même immeuble, doivent vivre en harmonie (c'est pourquoi elles étaient qualifiées de « familles harmonieuses⁶⁸ » !).

Les visiteurs pénétraient ensuite dans un vaste corridor en pente douce qui leur permettait de descendre progressivement jusqu'au deuxième étage. Cet espace très lumineux était réservé à l'exposition de dessins d'enfants sur le thème de la ville du futur et de l'Exposition universelle.

Les lieux étaient rythmés par le slogan *tong xin changxiang* 童心畅想, que l'on pourrait traduire par « libres pensées enfantines » (et qui apparaît sous l'expression de « *Children aspiration* » en anglais). Les dessins sont le fruit d'un concours lancé en 2009 sur le thème « penser librement la nouvelle vie – ma perspective de la future vie en ville⁶⁹ ». Quatre-vingt-dix-huit dessins furent retenus sur cinq mille reçus. Ils furent exposés avec pour arrière-plan la ville de Shanghai, sa rive ouest plus exactement (Puxi). L'implication des enfants à la fin de cette première étape de l'exposition tendait à faire valoir l'avenir glorieux de la Chine qu'ils devront incarner. En suivant

63. Cf. <http://greensuperrice.blogspot.fr/>

64. *Xiao chengzhen* 小城镇. Traduit en anglais par « *Small town, big attraction* ».

65. *Xiaochengshi fengai* 小城市风采.

66. *Xiao chengshi minsu* 民俗.

67. *Tongyi wuyan xia* 同一屋檐下.

68. *Hexie de jiating* 和谐的家庭.

69. *Changxiang xin shenghuo – wo xin muzhong de weilai chengshi he shenghuo* 畅想新生活- 我心目中的未来城市和生活.

cette voix du futur, le visiteur s'acheminait vers un « voyage de recherche ».

II.

Section 2

Voyage de recherche⁷⁰

De même que pour la section 1, ce deuxième temps exploratoire dans le passé de la Chine se déroulait en seulement dix minutes. Les visiteurs étaient cette fois-ci invités à prendre un train qui traversait différents espaces d'exposition portant sur divers types d'architectures urbaines du pays. Pan Gongkai, le responsable de la création, interrogé dans une interview sur la réalisation de cette séquence avant qu'elle ne prenne définitivement forme, s'exprima ainsi : « Nous utiliserons des ponts de pierre, des encorbellements *dougong*, des tuiles et des jardins chinois pour montrer les caractéristiques de l'architecture chinoise. Dans les cités occidentales, de même que celles de Grèce et d'Égypte, les constructions sont toutes en pierre alors que les constructions chinoises sont en bois. Leur principale fonction concerne l'habitat, non la guerre. C'est pourquoi nous aimerions mettre en lumière un effet scénique à la fois abstrait, poétique et onirique⁷¹. »

Ce parcours visait à faire comprendre les préceptes promulgués par la Couronne de l'Orient, notamment celui d'« imiter la nature⁷² » et l'idée d'« unité du ciel et de l'homme » encore

70. *Xunmi zhi lu* 寻觅之旅, en anglais : *The Dialogue*.

71. Cf. http://english.cctv.com/program/bizchina/20100221/101860_2.shtml. Traduit de l'anglais : « *We will use stone bridges, Dong-gong brackets, tiles and some Chinese garden to showcase the character of Chinese architecture. Western cities, together with Greece and Egypt, their buildings are all stone-made while Chinese building is wood-structured. Its main function is for living, not for the war. So, we'd like to highlight a semi-abstract, poetic and dream-like stage effect.* »

72. *Shifa ziran* 师法自然.

traduit par « la communion fusionnelle du ciel et de la terre⁷³ ». Quatre espaces étaient précisément à distinguer et introduits par quatre caractères d'écriture distincts : « Traverser » (*da* 达⁷⁴), « Construction » (*gong* 工⁷⁵), « Modèle » (*fan* 范⁷⁶), et « Repos/loisir » (*yi* 逸⁷⁷). Sous l'intitulé général « traverser », il s'agissait dans un premier temps de porter la focale sur ce qui met en relation : les ponts.

Référence fut alors faite au pont Wanning, construit en 1285 sous la dynastie des Yuan qui firent de Pékin leur capitale, et reconstruit en 2003 ; situé sur l'axe central de Pékin, au sud de la tour du Tambour, il est plus connu sous le nom de « pont Houmen », c'est-à-dire « le pont de la porte arrière [de la cité] ». Un autre pont, de facture récente, était à l'honneur : le Grand Pont de la mer orientale, le pont de Donghai, le plus long pont maritime du monde avec 35,6 km (il fut détrôné en 2010 par le pont de la baie de Qingdao). Enfin, la multiplication des voies routières fut soulignée par l'expression *wu zong wu heng* (五纵五横), autrement dit, « cinq voies du Nord au Sud et cinq voies d'Est en Ouest ». Le territoire géopolitique de la Chine était ainsi présenté comme étant entièrement quadrillé par le réseau routier⁷⁸. Il importe en effet pour les autorités chinoises de rendre accessibles les zones les plus reculées du pays, et ce faisant, d'ordonner son territoire.

Les deux séquences suivantes (« Construction » et « Modèle ») se référaient à des données déjà abordées dans le premier chapitre, concernant les structures en bois des maisons chinoises et notamment les encorbellements *dougong* 斗拱, ou encore les structures des villes chinoises sous la forme

73. Cf. Vandermeersch 2000 : 5, *tian ren he yi* 天人合一.

74. En anglais : *Cross/Dialogue on Urban Transport*.

75. En anglais : *Tectonics/Dialogue on Urban Tectonics*.

76. En anglais : *Paradigm/Dialogue on Urban Planning*.

77. En anglais : *Poetics/Dialogue on Urban Belonging*.

78. Quadrillage qui n'est pas sans rappeler les autres quadrillages rencontrés jusqu'ici et se référant à une emprise du pouvoir central, à une mise en ordre du monde cosmopolitique.

de quadrillages⁷⁹. Quant à la dernière section intitulée « Repos/Loisir », elle introduisait un thème également abordé précédemment : celui des paysages de montagnes et d'eaux, et l'importance des jardins dans la culture chinoise, thème qui sera quant à lui au cœur de l'analyse dans le prochain chapitre. Notons que si la proximité de l'homme avec la nature était sans cesse valorisée, les limites spatiales qu'elle préfigure étaient bien marquées ; trois emplacements étaient en effet circonscrits dans l'espace urbain traditionnel, à savoir, à l'arrière de la cité : les jardins/les parcs, au devant : l'espace résidentiel avec cours, à l'intérieur : la ville, à l'extérieur : la nature⁸⁰. Or, la Couronne de l'Orient tend à promouvoir une modification de l'ordonnement traditionnel de ces espaces en imbriquant, comme nous l'avons vu, ville et nature, ce que le quatrième chapitre montrera précisément.

III

Section 3

Opération carbone⁸¹

Cette exposition, qui rythmait le dernier temps de la visite à l'intérieur de la Couronne de l'Orient de 2010 à 2011, visait à montrer comment les Chinois utilisent leur sagesse et leur ingéniosité pour affronter les futures épreuves de l'urbanisation⁸². Les technologies qui permettent la réduction des émissions de dioxyde de carbone et qui encouragent le développement des énergies non polluantes étaient mises à l'honneur.

La première étape intitulée « Alerte de la nature⁸³ » était associée au caractère d'écriture *jia* 加 (augmenter, augmen-

79. Cf. chapitre 1.

80. (*Hou*) yuanlin, (*qian*) zhaiyuan, (*nei*) chengshi, (*wai*) ziran (后) 园林, (前) 宅院, (内) 城市, (外) 自然.

81. *Ditan xingdong* 低碳行动, en anglais : *The Vision*.

82. Cf. http://english.cctv.com/program/bizchina/20100221/101860_2.shtml.

83. *Ziran jingshi* 自然警示, en anglais : *Warning from Nature*.

tation). Il s'agissait d'alerter les visiteurs sur la situation (augmentation du niveau de la mer, effets de serre, émanations de CO₂, etc.). Bref, tout le discours écologique alarmant était convoqué. C'est le caractère d'écriture *jian* 減, signifiant « diminuer », qui était ensuite mis en saillance dans la section « Prendre/exploiter avec parcimonie⁸⁴ ». Les alternatives énergétiques (telles que les énergies éolienne, solaire et le bio-fuel) étaient présentées comme le support de l'avenir sociétal. De même, le flux des énergies était exposé sous la forme de schémas afin de promouvoir « l'économie circulaire » basée sur le recyclage.

C'est le caractère d'écriture *sheng* 乘 (multiplier, exploiter) qui était associé au thème de la séquence « Utiliser avec intégrité⁸⁵ ». Étaient notamment promus l'emploi raisonné de l'eau et des moyens de transport, ainsi que le fait de privilégier l'emploi de matériaux recyclés et écologiques.

Le caractère *chu* 除 (éliminer, supprimer) était également en haut de l'affiche dans la partie « Retourner au jade brut et à ce qui est vrai⁸⁶ », afin d'affirmer la nécessité de revenir à des cours d'eau propres et sains. Enfin, associée au caractère d'écriture *wu* 悟 (réaliser, prendre conscience), une gigantesque fontaine circulaire appelée « La source de la compréhension sensible⁸⁷ » clôturait l'exposition.

Des fleurs de lotus furent plantées autour de cet espace aquatique qui symbolisait, lit-on, l'harmonie de la Chine urbaine⁸⁸ – associée une nouvelle fois à l'idée d'« imiter la nature⁸⁹ », et à celle d'« unité dans la différence⁹⁰ » –, le tout annonçant un « bel avenir⁹¹ ». Rappelons que le lotus est la fleur-symbole de l'homme de bien confucéen (le *junzi* 君子) : elle

84. *Qu zhi youdao* 取之有道, en anglais : *Proper exploration*.

85. *Yong zhi you jie* 用之有节, en anglais : *Measured Consumption*.

86. *Fanpu guizhen* 返璞归真, en anglais : *Return to simplicity*.

87. *Ganwu zhi quan* 感悟之泉, en anglais : *Fountain of illumination*.

88. *Zhongguo chengshi hexie* 中国城市和谐.

89. *Shifa ziran* 师法自然.

90. *He er butong* 和而不同.

91. *Meihao de weilai* 美好的未来.

naît dans la vase et parvient à la surface de l'eau immaculée. Elle symbolise donc la déhiscence de l'homme vertueux. Cette « source de la compréhension sensible » reflétait ainsi, par le biais de l'eau et des lotus, les éléments fondamentaux de la vertu confucéenne.

Formater les Hua de demain

De 2010 à 2011, le parcours proposé aux visiteurs au sein de la Couronne de l'Orient frappait par son aspect circulaire qui se déclinait sur trois niveaux : tout d'abord au troisième étage, le cinéma panoramique de la section 1 diffusait un film de propagande retraçant l'histoire de l'industrialisation chinoise liée à son urbanisation ; puis, au deuxième étage, le parcours en train de la section 2 rendait compte de l'histoire architecturale chinoise ; enfin, au premier étage, l'exposition se déroulait autour de « la source de la compréhension sensible » de la section 3. Progressivement, les visiteurs qui étaient partis de la terre, au rez-de-chaussée, redescendaient donc du ciel – si l'on suit la symbolique prêtée à l'édifice – en parcourant dans le même temps les orientés, et en suivant par ailleurs les saisons (notamment au deuxième étage). Soulevés de terre par ascenseurs interposés, têtes levées, assis statiquement mais regardant de tous les côtés, déambulant, avançant en position debout sans marcher, assis et se mouvant, circonvolutionnant, les spectateurs participaient à l'aventure. Au terme de ce périple, ils étaient invités à descendre de la Couronne de l'Orient pour arpenter le jardin appelé « la pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents ». Nous allons voir que ce dernier a suscité peu d'intérêt ; les visiteurs n'étaient d'ailleurs pas forcément orientés vers lui.

Alors que le passage dans la panse du gigantesque chaudron que constitue la Couronne de l'Orient aurait en effet été performatif de 2010 à 2011 pour qui emprunta les dédales qui le menèrent d'une salle d'exposition à l'autre – performatif en

ce sens que l'on en sortait changé, transformé, ayant entendu et vu ce que les experts narrent de l'histoire industrielle et urbaine de la Chine (qu'il s'agissait d'assimiler) et de son avenir glorieux –, l'attente est différente pour le jardin. Il n'y a alors plus de « passage obligé », car sa présence au pied de l'édifice suffit à son efficacité. C'est que les architectes semblent ne pas s'adresser aux mêmes instances. Alors que l'exposition était essentiellement destinée aux Chinois, le jardin l'est à l'univers. S'il les concerne derechef, il n'implique pas une présence indispensable. Le Hua de demain a désormais intégré l'essentiel. Il est prêt à affronter l'avenir et à construire le futur.

Chapitre 4

« La pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents ». Un jardin éco-systémique

Introduction

*Le jardin de la Clarté parfaite comme modèle,
les provinces mythiques mondialisées
comme nouveauté*

Le jardin construit au pied de la Couronne de l'Orient¹ est appelé « la pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents² ». Ce microcosme de 27 000 m² vise à rendre compte de l'importance que la Chine accorde à l'écologie. C'est en tant qu'abritant une grande variété d'écosystèmes à préserver sur son vaste territoire, et dans une terre commune associée à la planète tout entière, qu'elle se présente.

Il s'agit, peut-on lire sur le sujet, d'une « copie³ » s'inspirant de l'ancien jardin du Palais d'été de Pékin : Yuanming yuan 圓明園.

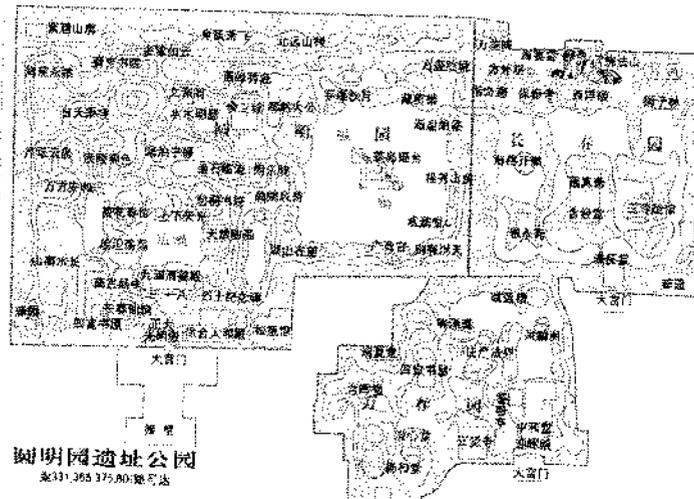
1. Que l'on peut aujourd'hui encore visiter.

2. *Xin jiuzhou qingyan* 新九洲清晏. Nous reviendrons sur le caractère d'écriture *zhou* 洲 employé ici.

3. *Miaomo* 描摹.



Image virtuelle du jardin de la pureté et du calme
sur les nouveaux neuf continents
(<http://www.solarbe.com/news/content/2010/3/9601.html>)



Carte du jardin de la Clarté parfaite (situé en haut à gauche)
(<http://www.yiqilai.com.cn/bin/view/travel/images/%E5%9C%86%E6%98%8E%E5%9B%ADmap.gif>, consulté le 23-07-2011).

Ce « jardin de la Clarté parfaite », microcosme de l'empire, en ce sens qu'il s'agissait d'exposer l'image de cet empire, fut détruit en 1860, pendant la seconde guerre de l'opium, par les troupes anglo-françaises. « Jardin historique, il est devenu le mythique symbole du jardin chinois. Jardin extraordinaire, mais jardin marqué aussi du sceau de la honte, ses ruines étant les stigmates d'un Empire tombé en déchéance, humilié par les diktats des puissances étrangères considérées jusqu'alors comme des nations barbares et tributaires » (Chiu 2000a : 17). Construit à une période associée à l'empire Mandchou, sous les règnes de Kangxi (1654-1722) et de Qianglong (1711-1799), il est emblématiquement associé à un État puissant. Qianlong, dont le règne fut marqué par une période de stabilité politique et de prospérité économique, assigna en effet une nouvelle fonction au Yuanming yuan, au début de son règne (dans les années 1720) : celle d'un nouveau centre de pouvoir politique pour l'Empire. « Les souverains Qing ont progressivement fait du Yuanming yuan le centre, sinon principal du moins presque égal à la Cité interdite, du pouvoir impérial » (Chiu 2000b : 19). C'est sans doute cette perspective qui fut retenue par les concepteurs du jardin en 2010. L'institution d'une nouvelle ère s'inscrit une nouvelle fois dans l'architecture.

La « copie » du jardin qui est proposée en 2010 n'est toutefois pas une réplique du modèle pékinois. Si elle se réfère essentiellement à la zone scénique des neuf provinces⁴ (*jiu zhou* 九州) du jardin de la Clarté parfaite appelée « la pureté et le calme des neuf provinces » (*jiu zhou qingyan* 九州清晏⁵), là où se trouvaient les appartements privés de l'empereur, elle n'en reprend pas entièrement le nom. En effet, dans l'appellation donnée au jardin de la Couronne de l'Orient : *xin jiu zhou qingyan* 新九州清晏, le mot « continent » (*zhou* 洲), caractère d'écriture comprenant la clé de l'eau dans sa partie gauche, a remplacé son

4. Ou région. On préfère employer ici le mot « province » pour reprendre l'appellation anglaise « province » utilisée par M. E. Lewis (2006).

5. Chiu traduit *jiu zhou qingyan* (九州清晏) par « La paix sereine sur les neuf continents » (2000b : 132).

homophone « province » (*zhou* 州) afin, est-il précisé, de « faire allusion aux problèmes environnementaux de la planète⁶ ». Se référant aux neuf territoires mythiques de la Chine qui renvoient au fondateur Yu le Grand, cette dénomination prend donc en considération des thématiques géographiques et environnementales mondiales plus que les divisions nationales mythiques. Sur des perspectives culturelles propres à la Chine se greffent des problématiques universelles.

L'urbanité est représentée par la Couronne de l'Orient : le mode civilisationnel du futur, qui constitue un territoire en soi. Le jardin « la pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents » est en ce sens emblématique de la perception que la Chine se fait de son propre territoire en cours d'urbanisation. Il est comme un instantané de la vision chimérique de son espace, reflet du monde (non plus seulement chinois, mais international). Pays en miniature, il s'agit de mettre en rapport la cité, pôle central, avec les divers milieux écologiques qui l'entourent, eux-mêmes reflétant l'écosystème mondial.

Autant dire que la création d'un jardin « à la chinoise » au pied de la Couronne de l'Orient s'impose immédiatement comme intrinsèquement en rapport avec les thèmes de l'exposition : Shanghai est placé au cœur des nouvelles représentations et préoccupations universelles, le jardin servant de modèle au monde et se référant, qui plus est, à la présence dévastatrice des étrangers au cours du XIX^e siècle. Car recréer un jardin d'inspiration impériale détruit par les « barbares », c'est aussi, pour la Chine, recouvrer la face et s'imposer au monde (dans son unité administrative et géographique) en pansant les humiliations passées. Il s'agit d'une véritable reconstruction et réaffirmation cosmologique dans le cadre international. On a de surcroît prêté des effets réels à ce jardin en ce qu'il devait permettre de tempérer l'ensemble de l'Exposition universelle en abaissant la température locale de trois degrés. Ainsi, c'est la Chine qui était alors censée réguler le thermomètre universel en

6. Cf. www.youthla.org/lajournal/201003/072-the-roof-garden-of-the-china-pavilion-of-expo-2010-shanghai/.

2010 ; permettrait-elle dès lors de contrer le réchauffement de la planète ? Force est de considérer le rôle idéologique majeur accordé à cet espace vert. Vert, en tout cas, dans les discours et les projets. Dans la réalité, c'était, à l'été 2010, un jardin en devenir, arboré, certes, mais couvert de jeunes plantations qui n'auraient su contrecarrer la moiteur ambiante. C'est donc dans une perspective sur le long terme qu'il a été imaginé.

Soulignons par ailleurs que le jardin reste en partie fermé. De fait, peu d'espaces sont ouverts au public – la plupart d'entre eux étant en devenir, et les plantations encore en nourrice. On faisait précédemment remarquer que les visiteurs semblent d'ailleurs être peu incités à déambuler dans les passages étroits du jardin, qui n'ont de toute évidence pas été créés pour contenir des milliers de visiteurs. Ainsi, si l'exposition située dans la Couronne de l'Orient se devait d'être vue, le jardin au pied de l'édifice se devait quant à lui d'être plus présent que vu. Afin de le montrer, on s'appuiera ici sur une interview de Zhang Li, professeur d'architecture à l'université de Qinghua (à Pékin), qui a collaboré à la création du jardin. Publié le 25 février 2010 dans le *Journal de la Libération*⁷, cet article est intitulé : « La pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents du pavillon de la Chine dévoile le charme et l'esprit de l'Orient⁸. »

I.

Un microcosme pour « imiter la nature »

Le jardin a été construit sur une surface plane, à l'image du Yuanming yuan qui avait été entièrement « créé de main d'homme dans une plaine dépourvue du moindre relief » (Chiu 2000a : 18). Un belvédère orienté dans les directions est et nord-est a en effet été créé au même niveau que la terrasse qui sert de socle

7. *Jiefang ribao* 解放日报.

8. *Zhongguo guan « xin jiu zhou qing yan » jiekai mian sha yuncang dongfang shenyun* 中国馆“新九洲清晏”揭开面纱蕴藏东方神韵 (<http://www.expo2010.cn/al/20100225/000011.htm>).

à la Couronne de l'Orient, à savoir sur le toit du pavillon des régions, et donc sur la terre (pour reprendre les associations précédemment analysées). Sur un brouillon d'architecte publié dans *CWUD* (2010 : 129), on constate que des projets initiaux visaient à créer le jardin autour de la Couronne de l'Orient, sur les parties orientées à l'ouest, au nord et à l'est – la partie orientée au sud donnant accès à l'édifice, rappelons-le, par soixante-seize marches de granit. Bien que l'on ne connaisse pas les raisons de l'abandon de ces premiers plans, l'orientation vers l'est a prévalu une nouvelle fois, l'élévation à Shanghai du pavillon de la nation chinoise ayant pour projet, nous l'avons vu, d'« orientaliser » l'univers. Il est par ailleurs plausible que des spécialistes de la géomancie, des experts en *fengshui*, aient été dépêchés à Pudong afin de localiser au mieux le jardin – et la Couronne de l'Orient⁹. En outre, cette configuration rappelle celle promue par l'empereur Qianlong au XVIII^e siècle qui créa une zone palatiale au sud du Yuanming yuan qui s'étendit dès lors vers le nord et l'est.

a. Neuf îlots

Questionné à propos du nom donné au jardin : « la pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents », Zhang Li explique que cette appellation proviendrait de l'expression chinoise « la pureté de la rivière, le calme de la mer¹⁰ ». Car l'eau de la rivière, limpide et transparente, et celle de la mer, calme et tranquille,

9. Les spécialistes du *fengshui* (风水, c'est-à-dire « vent-eau ») sont des géomanciens qui déterminent l'emplacement d'une tombe ou celui d'une construction en tenant compte du *qi* (气), c'est-à-dire des souffles de l'endroit (Skinner 1982 : 14). Le but est de concentrer le plus de *qi* en un seul lieu, d'être en accord avec l'univers (cf. Feuchtwang 1974). Chebing Chiu fait remarquer que peu de documents témoignent de l'emploi du *fengshui* dans la construction des jardins chinois à l'exception d'un document daté de 1724 concernant le Yuanming yuan (cf. Chiu 2000b : 125-126).

10. *He qing hai yan* 河清海晏. Un autre article se réfère à l'expression suivante : *he qing hai yan, tianxia sheng ping, jiangshan you gu* (河清海晏, 天下升平, 江山永固) à savoir : « la rivière est limpide, la mer est calme, le monde est en paix, les fleuves et les monts sont éternels » (cf. www.youthia.org/lajournal/201003/072-the-roof-garden-of-the-china-pavilion-of-expo-2010-shanghai/).

sont des images de bon augure¹¹, ajoute l'architecte. Il souligne par ailleurs que les « neuf provinces¹² » sont les délimitations administratives les plus anciennes du monde chinois¹³ et qu'il s'agit aussi d'une appellation donnée à la Chine¹⁴. Nous avons précédemment rappelé le rôle prêté au roi démiurge Yu Le Grand, grand héros civilisateur de la Chine, qui canalisa les eaux, mettant ainsi fin aux inondations, édifia des montagnes, créa des fleuves et aménagea le territoire en neuf régions. Pour ordonner le monde, il le parcourut jusqu'à ses extrémités en sautillant et en traînant une jambe (c'est le célèbre « pas de Yu » qui aujourd'hui encore est exécuté par les maîtres taoïstes).

Zhang Li ajoute que la disposition des divisions administratives (*qu* 区) était particulière dans l'ancien Palais d'été, en ce qu'elles étaient séparées par de petits canaux, respectant en cela les préceptes et les codes inscrits dans le Livre des documents¹⁵, tant et si bien que neuf îlots émergeaient des lieux (cf. carte *supra*). Le réseau oro-hydrographique du Yuanming yuan le différenciait en effet des autres jardins impériaux (Chiu 2000a : 17). C'est pourquoi dans le jardin créé à Shanghai en 2010, de l'eau fut également utilisée pour séparer et délimiter chaque région.

Toutefois, les plans ne sont pas conformes aux prescriptions du classique chinois, car c'est le climat de la Chine qui eut, dans ce cas précis, la préséance dans la conception du jardin. Zhang Li révèle en effet que si l'appellation du jardin créé au XXI^e siècle se réfère au jardin de la Clarté parfaite construit à partir du XVII^e siècle, et que si ces deux territoires se ressemblent en ce qu'ils reposent tous deux sur une même pensée de l'aménagement de l'espace, de nouvelles techniques ont été employées, différentes de celles d'ordinaire utilisées pour édifier un jardin chinois traditionnel.

11. *Xianghe* 祥和.

12. *Jiu zhou* 九州.

13. *Zhonghuadadi zui zao de xingzheng qu hua* 中华大地最早的行政区划.

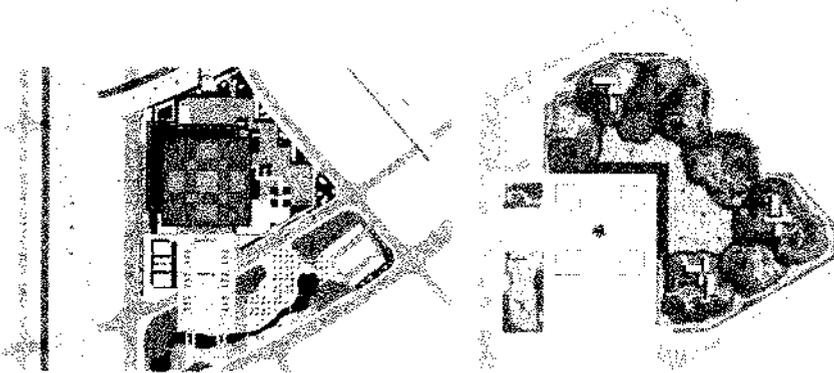
14. *Zhongguo de dai cheng* 國的代称.

15. Le Livre des documents ou encore le Classique des documents (*shu jing* 書經 ou *shang shu* 尚書) est l'un des cinq Classiques de Chine. Il renferme des données relatives à la politique et à l'administration des souverains de l'antiquité.

Autrement dit, s'il s'agit là aussi d'un microcosme national (le site de l'Exposition universelle étant quant à lui un microcosme international, déclinaisons binaires des lieux qui rappellent l'articulation du double universel), il est imprégné d'une nouvelle idéologie. Neuf îlots¹⁶ représentatifs des différents écosystèmes visibles en Chine ont en effet été construits dans l'idée qu'ils sont représentatifs des écosystèmes observables sur notre planète. Mais ce réseau hydrographique complexe restitue-t-il une nature transcendée, « plus idéale que toute image de la Nature elle-même » (Chiu 2000a : 18), et est-ce la vision d'un monde microcosmique qui transparait ?

b. Neuf écosystèmes

Les îlots sont aménagés autour d'une pièce d'eau carrée (qui n'est étonnamment pas figurée sur les cartes accessibles du jardin mais qui est mentionnée dans un texte¹⁷) et forment dès lors, comme dans le cas du jardin originel de Pékin, une sorte d'anneau autour de cet espace liquide.



Les neuf îlots

(<http://www.youthla.org/lajournal/201003/072-the-roof-garden-of-the-china-pavilion-of-expo-2010-shanghai/>)

16. *Xiao dao* 小岛.

17. Cf. www.youthla.org/lajournal/201003/072-the-roof-garden-of-the-china-pavilion-of-expo-2010-shanghai/. Cet article fait très explicitement état de la configuration des neuf îlots entourant un « lac » placé en leur centre.

L'image est parfaitement claire, souligne Chiu à propos du Yuanming yuan, c'est celle de la figure traditionnelle du carré inscrit dans un cercle, lequel renvoie à la cosmographie : ciel rond, terre carrée¹⁸. Cette vision du monde doit imprégner l'homme de bien confucéen (*junzi* 君子), « rond à l'extérieur et carré à l'intérieur¹⁹ ». Cette maxime qui fait valoir la diplomatie, la courtoisie dans les relations avec autrui (le caractère « policé » du comportement) et, dans le même temps, l'affirmation d'une pensée intime ferme, fait écho à celle qui est omniprésente dans la Couronne de l'Orient : « unis bien que différent ». On lit à propos de la division spatiale du jardin de la Couronne de l'Orient : « Ces nouveaux neuf continents sont représentatifs non seulement de la tradition chinoise des jardins et des techniques modernes de construction paysagère, mais elles renferment également la sagesse chinoise et le charme de l'esprit oriental. »

Le premier îlot, dénommé *yong* 雍, terme qui signifie « harmonie » (dans le sens de grâce), constitue l'espace où est localisée la Couronne de l'Orient. Il est le seul à reprendre le nom de l'une des neuf provinces mythiques de l'antiquité²⁰. Il se réfère, lit-on, à l'harmonie (*hexie* 和谐) et représente la ville, la cité²¹. Zhang Li y relie également l'idée de « racine », et partant de fondation, d'origine (*ben* 本), et d'« ancêtres » (*zong* 宗), associations qui font sens au regard de l'origine mythique du toponyme. Dans *CWUD* (2010 : 129), *yong* est dit représenter les murs et les fossés, les marchés et les bourgs²². En un mot, la Couronne de l'Orient est la quintessence de l'espace civilisé tel qu'il est perçu en Chine contemporaine, placé en rapport avec les ancêtres, les fondements du territoire originel chinois, et une cité.

18. *Tian yuan di fang* 天圓地方. L'architecture du Musée de Shanghai renvoie à cette scénographie cosmologique, cf. introduction.

19. *Wai yuan nei fang* 外圓內方.

20. La province mythique Yong regroupe une partie des territoires actuels du Shaanxi, du Gansu et du Qinghai. Concernant les huit autres provinces, cf. Chiu 2000b : 233.

21. *Yi* « *yong* » *mingming*, *quyi* « *hexie* », *daibiao chengshi* 以 « 雍 » 命名, 取意 « 和谐 », 代表城市.

22. *Cheng chi shi zhen* 城池市鎮.

Les huit autres régions s'appellent respectivement : – « champ » (*tian* 田) qui renvoie aussi au *mu* (亩), unité de superficie égale à un quinzième d'hectare, et aux labours²³ ; – « marais » (*ze* 泽) qui se réfère également aux lacs de faible profondeur²⁴, aux lacs plus importants²⁵, et aux étangs²⁶ ; – « pêche » (*yu* 渔) qui comprend les idées de rivière²⁷, de lac²⁸, et de mer²⁹ ; – « faite » « crête » (*ji* 脊) qui implique le pied de la montagne³⁰, le sommet de la montagne³¹, et les chaînes de montagnes³² ; – « forêt »/« bois » (*lin* 林), concept comprenant la forêt³³, le jardin (parc³⁴), le jardin (potager³⁵) ; – « pâturage » (*dian* 甸) qui se réfère à la prairie herbeuse³⁶, et à la prairie où les animaux paissent³⁷ ; – « ravin » (*he* 壑) qui associe l'idée de fente, de crevasse³⁸ ; – « désert » (*mo* 漠) auquel sont associés le désert/infertile³⁹ et le désert de Gobi⁴⁰.

Dans le jardin du Palais d'été, la disposition des neuf îlots se référait à la « symbolique traditionnelle des axes du monde » (Chiu 2000a : 27) ainsi qu'à différents concepts issus du Livre des mutations (*Yijing*) (Chiu 2000b : 133). L'île principale, portant le nom même de la zone scénique : « la pureté et le calme des neuf provinces » était localisée au sud du carré d'eau ; précisément, elle en occupait toute la portion sud. Elle faisait face

- 23. *Nonggeng* 农耕.
- 24. *Dian* 淀.
- 25. *Po* 泊.
- 26. *Zhao* 沼.
- 27. *He* 河.
- 28. *Hu* 湖.
- 29. *Haishui* 海水.
- 30. *Shanlu* 山麓.
- 31. *Feng* 峰.
- 32. *Ling* 岭.
- 33. *Senlin* 森林.
- 34. *Yuan* 园.
- 35. *Pu* 圃.
- 36. *Caoyuan* 草原.
- 37. *Muchang* 牧场.
- 38. *Dixi* 地隙.
- 39. *Huangmo* 荒漠.
- 40. *Gebi* 戈壁.

à deux îlots, situés donc sur la rive opposée. La configuration « un » au sud et « deux » au nord renvoie à la mise en association des nombres, des orientes et du ciel (Sud) et de la terre (Nord⁴¹). Par ailleurs, ces deux îlots septentrionaux figurent le *taiji* ou le Faîte suprême de l'univers, la configuration du *yin* et du *yang* encastés l'un dans l'autre (cf. carte précédente du Palais d'été). Ces trois îlots représentaient ainsi trois éléments interactifs d'où naissent, selon les conceptions chinoises, les dix mille êtres de l'univers que l'on trouvait d'ailleurs présentés dans le jardin de la Clarté parfaite (Chiu 2000a : 27-28). Que dire du jardin de la pureté et du calme sur les nouveaux neuf continents au regard de son modèle pékinois ? C'est la région figurée par la Couronne de l'Orient qui a pris la place, pour ainsi dire, de l'îlot pékinois localisé au sud du carré d'eau. Et la figure du Faîte suprême semble ici également visible avec l'association des îlots « marais » et « pêche ».



La figure du Faîte suprême au premier plan, le Centre mondial des finances de Shanghai (qui culmine à 492 m) au second plan © Névot

41. *Tianyi di'er* 天一地而, *tiannan dibei* 天南地北.

Les concepteurs du jardin auraient donc rétabli à Shanghai le motif interactif Sud/Nord, un/deux, *ying/yang* et, en ce sens, le processus vital de l'univers chinois. Rappelons qu'il est explicitement écrit que la terrasse (où se trouve le jardin) « renvoie aux régions marécageuses [les marais des temps primordiaux] à la prospérité des quatre orientes [du monde entier]. La disposition d'ensemble du pavillon national et du pavillon des provinces se réfère de façon métaphorique à l'équilibre [la paix] de la terre et du ciel et à la prospérité des dix mille êtres⁴² ».

c. Des métaphores pour s'adapter au milieu

Les îlots représentant les nouveaux neuf continents sont dits signifier la richesse et la multiplicité des environnements vitaux des villes et incarner la philosophie qui repose sur l'idée d'« imiter la nature⁴³ ». En s'exprimant de la sorte, Zhang Li rappelle les concepts fondamentaux qui ont imprégné les jardins chinois. M. E. Lewis note à ce propos qu'en Chine, « la nature est à la fois mère et enseignante de l'espèce humaine. Suivre les exemples établis par la nature signifie observer les règlements et les lois de la nature, apprendre d'eux, s'incorporer soi-même dans la nature, et se comporter de façon amicale à l'égard de l'environnement. Cet état d'esprit est au fondement des jardins chinois classiques, lesquels honorent l'harmonie entre les gens et les cieux » (2006 : 143)⁴⁴.

42. Cf. http://expo2010.cn/c/gj_tpl_2082.htm., *yuyi shezeshen zhou fushu sifang. Guojia guan he diqu guan de zhengti buju yin yu tiandi jiao tai wanwu xian heng*, 寓意社泽神州，富庶四方。国家馆和地区馆的整体布局喻天地交泰万物咸亨。

43. *Zhanxian chu renlei chengshi fengfu duocai de shengming huanjing, tixian le « shifa ziran » de zhexue sixiang* 展现出人类城市丰富多彩的生命环境，体现了 « 师法自然 » 的哲学思想。

44. Traduit de l'anglais : « *Nature is both mother and teacher to the human race. Following the examples set by nature means observing the rules and laws of nature, learning from them, incorporating oneself into nature, and behaving in an environmentally friendly way. This ethos is the soul of classical Chinese gardens, which honor the harmony between people and the heavens. This philosophy is what distinguishes classical Chinese*

Notons d'ailleurs que la tradition des jardins chinois est évoquée dans *CWUD* en référence à Laozi et à Zhuangzi. On lit notamment que « la philosophie traditionnelle chinoise associe les vies humaines avec la nature, et c'est une philosophie dont l'origine remonte à Lao Tze, le fondateur du taoïsme, et Zhuang Tze, un philosophe influent durant les périodes des Printemps et Automnes, et des Royaumes combattants⁴⁵ » (2010 : 141). Référence est également faite à la célèbre anadiplose taoïste ; on lit ainsi que « l'homme se modèle lui-même à partir de la terre, la terre se modèle elle-même à partir du Tao, et le Tao se modèle lui-même à partir de la nature » (*ibid.*⁴⁶). Mais force est de constater que ce passage tiré du chapitre 25 du Livre de la Voie et de la Vertu est une citation incorrecte, car si l'homme est dit imiter la terre, la terre est dite imiter le ciel qui imite le Dao qui imite la spontanéité (qui se modèle de « soi-même ainsi » pourrait-on dire⁴⁷).

Ji Cheng (1582-1634), un maître-jardinier auteur du « traité du jardin » (1684⁴⁸), faisait reposer la réussite d'un jardin sur l'adaptation à l'environnement (il préconisait de s'adapter par exemple aux reliefs existants, d'intégrer les éléments présents avant sa création) et sur l'emprunt à d'autres paysages. C'est précisément la prise en considération du climat de Shanghai qui s'imposa à l'esprit des maîtres-jardiniers du XXI^e siècle, l'endroit où le jardin est localisé étant un espace vierge, totalement créé par l'homme : l'artificiel fait partie intégrante du jardin à la chinoise. Au départ, les architectes

gardens from their foreign counterparts, as well as being the source of their enduring aesthetic charm. »

45. Traduit de l'anglais : « *Traditional Chinese Philosophy associates the lives of the people with nature, and is a philosophy whose origins can be traced back to Lao Tze, the founder of Taoism, and Zhuang Tze, an influential philosopher in the Spring and Autumn, and Warring States periods.* »

46. Traduit de l'anglais : « *Man models himself after Earth. Earth models itself after Tao, and Tao models itself after Nature.* »

47. *Ren fa di, di fa tian, tian fa dao, dao fa ziran* 人法地，地法天，天法道，道法自然。

48. Ce traité a été traduit par Chiu CheBing (1997).

souhaitaient en effet que chaque continent abrite une flore particulière pour rendre manifeste une caractéristique de chaque écosystème. Par exemple, sur l'îlot « désert », des peupliers du désert et des tamaris auraient été plantés. Sur l'îlot « marais », le métaséquoia des marais et des roseaux auraient trouvé leur place. Sur l'îlot « champ », des rizières et des champs de blé auraient poussé. Mais en réfléchissant aux conditions climatiques de Shanghai et au fait de devoir mettre tous ces végétaux en exposition, le projet a finalement été modifié. Dès lors, il fut décidé d'employer des métaphores pour pouvoir identifier chaque écosystème. D'où l'expression *yan wai zhi yi* 言外之意 que l'on traduit par « métaphore » pour caractériser le processus mis en place. Précisément, il s'agit d'employer un mot/une parole (*yan*) extérieure (*wai*) pour créer le sens (*yi*). Par exemple, sur le continent « champs » n'apparaît pas une flore en rapport direct avec l'agriculture mais des grenadiers⁴⁹ parce que, précise Zhang Li, les grenades sont innombrables et se passent facilement de main en main. Ce fruit devient dès lors une métaphore propre à signifier l'abondance des récoltes ; l'aspect communautaire de la culture est par ailleurs souligné (une forme de concorde générée par le grenadier est ici signifiée). À l'emplacement consacré au « désert », ce sont des lilas des Indes qui furent plantés. En chinois, ces *lagerstroemia* sont appelés *ziweizhang* 紫薇桩, c'est-à-dire les « minuscules pieux pourpres ». La vigueur des branches de ces arbres exprimerait, dit Zhang Li, la vitalité de la flore du désert.

La verdure des ponts de bambou qui relie certains canaux – lesquels symbolisent le paysage du continent des marais –, forme un ensemble qui, aux yeux de Zhang Li, « renforce le naturel (la spontanéité) et la nature interactive des visiteurs⁵⁰ ». Le concepteur de faire ce commentaire : « Peut-être n'y a-t-il pas la flore originale [de l'ensemble des régions chinoises], mais finalement ce que tout le monde voit a plus

49. *Shi liu* 石榴.

50. *Zengqiang ziran yu youke de hudong xing* 增强自然与游客的互动性.

de profondeur⁵¹. » De même que les subtilités du Rouge de Chine ne sont pas immédiatement apparentes, car cette couleur incarne une idéologie qu'elle est censée diffuser de façon subliminale, le sens prêté au jardin par les architectes n'est guère davantage explicite. Les lieux expriment, eux aussi, une pensée particulière qui dépasse les visiteurs mais qui doit provoquer un effet sur ces derniers. En revanche, des précisions taxinomiques sont apportées sur les espèces végétales observables dans le jardin de la pureté et du calme sur les nouveaux neuf continents.

Les constructions qui se trouvent dans ce jardin ont été conçues en suivant les mêmes préceptes architecturaux que ceux appliqués à la Couronne de l'Orient, une tradition ancienne étant adaptée à la sociologie contemporaine.



Un pavillon © Névot

51. *Yexu meiyou zhaoban yuanshi dimao shang de zhiwu, dan zuidong dajia kandao de jiang geng you neihan* 也许没有照搬原始地貌上的植物,但最终大家看到的将更有内涵.

Les pavillons⁵² situés sur la terrasse des neuf nouveaux continents diffèrent ainsi de ceux jadis construits en bois dans le jardin de la Clarté parfaite, car les architectes ont privilégié des armatures d'acier, « brossant⁵³ », dit Zhang Li, les grandes lignes de construction. C'est la sobriété des édifices qui est ici pointée du doigt, sobriété qui dénote d'ailleurs par rapport à la Couronne de l'Orient. Les experts qui sont venus observer les lieux, ont trouvé, ajoute Zhang Li, que cette façon de « brosser à grands traits » est intéressante en ce qu'elle renferme le charme et l'esprit des habitats traditionnels. Pourtant, une grande abstraction est de nouveau établie par ce choix architectural. Elle est d'ailleurs assumée, le mot « abstraction⁵⁴ » apparaissant pour se référer au jardin pris dans son ensemble.

L'architecte – qui omet de souligner que ces pavillons d'acier ont avant tout une fonction commerciale en ce qu'ils abritent des restaurants et des magasins de souvenirs – de conclure que les visiteurs peuvent non seulement voir que ces bâtiments « forment un tout », « un seul corps⁵⁵ », mais aussi qu'elles respectent l'environnement. L'expression chinoise employée ici exige un commentaire : *zi* 自 signifie « soi-même », *cheng* 成 : « devenir », et *yi ti* 一体 : « un tout », « un seul corps ». Une nouvelle fois, l'harmonie est suggérée (l'unité dans la diversité), de même que l'aspect spontané du matériau (par le caractère *zi* 自) localisé dans l'environnement qui se mêle à lui, comme s'il se greffait dans le paysage. On

52. Ils sont appelés *louge* 楼阁. Dans le Yuanming yuan, on distinguait différents bâtiments palatiaux, des résidences temporaires ou des salles d'étude, etc. Parmi les édifices visibles, les *lou*, constituaient des constructions à deux niveaux, et les *ge*, des constructions ouvertes sur les quatre côtés, recouvertes d'une toiture à quatre pentes (Chiu 2000b : 127). Les *louge* du jardin de la pureté et du calme des nouvelles neuf régions ont une architecture propre.

53. *Liaoliao jibi* 寥寥几笔, littéralement « avec très peu de coups de pinceaux ».

54. *Chouxiang* 抽象 (<http://www.youthla.org/lajournal/201003/072-the-roof-garden-of-the-china-pavilion-of-expo-2010-shanghai/>).

55. *Zhe xie jianzhu doushi zi cheng yi ti de* 这些建筑都是自成一体的.

soulignait précédemment en se référant au maître-jardinier Ji Cheng, que la conception du jardin à la chinoise s'apparente à une création artistique telle qu'une peinture du *shanshui* (Chiu 2000 : 20). La Couronne de l'Orient symbolisant la cité, le *shanshui* intègre bel et bien la ville⁵⁶.

Ces précisions apportées par Zhang Li sur la façon d'envisager ce jardin construit en 2010 confortent donc les hypothèses précédemment avancées. La végétation adaptée à Shanghai doit rendre compte de la diversité de la végétation chinoise, de ses différents écosystèmes représentatifs de l'ensemble des continents mondiaux. C'est donc à Shanghai que l'on rend compte de la multiplicité unifiée en un jardin à partir de sa propre flore, c'est-à-dire de celle qui convient à son climat. Par ailleurs, la vue, le regard des visiteurs, sont à multiples reprises évoqués par Zhang Li. Il s'agit précisément d'engendrer un effet visuel sur le visiteur dont la nature (le caractère) (*xing* 性) doit être influencée par le paysage qu'il observe. La pensée traditionnelle du jardin à la chinoise est ici fortement sous-jacente.

2.

Parvenir à une concorde visuelle

Zhang Li distingue trois temps d'observation dans le jardin et se réfère simultanément à trois perceptions. Selon lui, il importe de regarder tout d'abord le sol, puis les objets qui le jonchent, enfin les alentours (littéralement les quatre coins, à savoir les extrémités du monde). Contrairement aux jardins traditionnels chinois, aucune inscription n'apparaît dans ce jardin écosystémique afin de suggérer au visiteur-lecteur une impression, un sens, une émotion qu'il devrait éprouver sur le moment, afin de s'imprégner des essences de l'univers. Ce ne sont pas ici des caractères d'écriture qui soulignent le sens prêté au lieu mais une nouvelle fois, une multitude d'objets

56. Cf. chapitre 3.

métaphoriques. Ce sont les espaces et tout ce qui les constitue que le visiteur est invité à regarder et pas ce qui en est dit. La suggestivité à laquelle le jardin renvoie est extrêmement forte.

a. La terre en commun

Sur le plan d'architecte présenté plus haut, à gauche de chaque caractère d'écriture qui représente un écosystème en particulier a été ajouté le mot « terre » (sol), 土 *tu*. Zhang Li spécifie que cette mise en relation graphique (qui engendre la création de caractères avatars qui n'ont jamais existé jusque-là) sert à souligner que les nouveaux neuf continents sont uniques en leur genre. Bien que l'architecte ne le dise pas, ces mots nouveaux partagent surtout un élément commun : la terre. Et c'est ce qui semble ici signifié : des caractères d'écriture sans étymologie commune sont rassemblés dans un même espace et interreliés par la terre qu'ils partagent, à Shanghai. On retrouve ainsi l'idée confucéenne d'unité dans la différence qui prédomine dans l'architecture pavillonnaire. Cette unité est ici créée non plus par les *dougong*, ni par le Rouge de Chine mais par le jardin (et la terre qui le supporte). La Chine réaffirme dès lors son unité nationale tout en s'inspirant de sa mythologie pour caractériser sa pluralité écosystème inscrite dans la sphère internationale.

D'après Chiu, « tout est [dans le jardin traditionnel chinois] dans ce rapport ineffable entre le spectateur et la scène vue, et le sentiment suscité lorsque l'on contemple la scène. Le rapport d'un regard partagé, d'une communion qui établit le lien et crée le sentiment » (2000a : 33). Il s'agit d'établir une « continuité spatiale entre tant de paysages différents » (*op. cit.* : 34) ; le jardin engendre une « continuité de l'espace » (*ibid.*). Ce « regard partagé » sur la scène du belvédère de la Couronne de l'Orient fait écho aux préceptes néoconfucéens inscrits (et encryptés) dans l'architecture du bâtiment qui vise à établir une concorde universelle.

b. Premièrement, regarder le sol

On notait précédemment l'absence remarquable des migrants d'aujourd'hui dans le film sur la saga industrielle de la Chine qui était diffusé dans la Couronne de l'Orient de 2010 à 2011. Si une migration originelle (un exode rural premier) est posée comme étant le point de départ du processus de modernisation et du développement économique de la Chine, absolument rien n'évoque la main-d'œuvre à bas prix, fer de lance du « dynamisme » économique actuel du pays. Alors que le cinéaste Lu Chuan se fait politiquement correct en gommant une problématique sociale majeure, Zhang Li, quant à lui, introduit cette dernière indirectement en se référant au « personnel du chantier⁵⁷ ». Il préconise notamment de porter attention en premier lieu à la « surface de la terre⁵⁸ » du jardin de la pureté et du calme des nouveaux neuf continents, car, déclare-t-il, la surface de chacune des régions a nécessité beaucoup d'efforts de la part du personnel du chantier⁵⁹.

Une deuxième explication est donnée par Zhang Li à propos du regard qu'il convient de porter sur le sol. Elle se rapporte cette fois-ci au jardin en tant que tel et aux neuf continents en particulier. En effet, les visiteurs prennent connaissance du continent dans lequel ils se trouvent en prêtant attention à la terre qu'ils ont sous les pieds. Selon les caractéristiques de cette dernière, une région spécifique y est associée. Par exemple, des débris de pierre symbolisent la surface d'un champ, la surface du désert est quant à elle représentée par de la roche rouge artificielle, l'arête d'une montagne par du gravier blanc, les ravins par trois couleurs de terres différentes. C'est pourquoi, ajoute Zhang Li, quels que soient les canaux qu'ils traversent, les visiteurs n'ont

57. *Shigong renyuan* 施工人员.

58. *Yi kan dimian* 一看地面.

59. *Kan dimian, shi yinwei xin jiu zhou qing an mei ge zhou de dimian dou huafei le shigong renyuan daliang de xinxue* 看地面，是因为新九洲清晏每个洲的地面都花费了施工人员大量的心血.

qu'à examiner la terre qu'ils ont sous les pieds pour constater des « changements⁶⁰ » et ainsi savoir sur quel continent ils sont arrivés. Certes. Mais le code dévoilé ici est connu des concepteurs et non pas des visiteurs. Une nouvelle fois, ces derniers suivent des métamorphoses, un cheminement particulier dont ils ne maîtrisent ni les fondements ni les effets. Seuls les experts connaissent les ressorts du système auquel ils s'emploient à faire participer la foule qui intègre, une nouvelle fois, de façon subliminale, un parcours, des changements, un univers, une vision du monde.

c. Deuxièmement, regarder les objets⁶¹

Un grand bassin a été construit dans le jardin, ce qui fait dire à Zhang Li qu'il s'agit du plus grand aquarium de Shanghai. À ce propos, il emploie une expression intéressante dans laquelle intervient une nouvelle fois le mot *jiang* 将 (faire quelque chose, dans l'idée qu'il y a un effet, un résultat *xiaoguo* 效果). Il déclare notamment que les effets de l'eau provoquent quelque chose sur les visiteurs qui ne font pas cas des quatre parois de l'aquarium. Selon lui, les poissons nouent une relation avec la foule. Autrement dit, l'aspect artificiel du lieu est gommé au profit d'une mise en relation entre homme et poisson, le poisson étant par ailleurs métaphoriquement utilisé en Chine pour symboliser la prospérité, l'abondance (le mot pour dire poisson étant homophone de celui pour dire abondance).

L'eau et la montagne constituant les deux composantes essentielles des peintures *shanshui* et des jardins traditionnels chinois, Zhang Li évoque par ailleurs l'importance de regarder ce qui symbolise l'arête d'une montagne. Or, en Chine classique, le corps du dragon est dit former la topographie de la couche terrestre, et les mouvements du sol sont associés à ses propres ondulations. En ce sens, l'arête d'une montagne

60. *Bianhua* 变化.

61. *Er kan xiaopin* 二看小品.

constitue l'épine dorsale du dragon. Le paysagiste se réfère alors aux trois types de pierres exposées traditionnellement dans les jardins chinois. Tout d'abord la pierre Taihu⁶², originaire du lac Taihu qui se trouve au pied de la montagne Dongting, dans la région de Suzhou. Cette pierre a pour particularité d'être criblée de trous. Ensuite, la pierre Qianceng⁶³, la pierre « aux mille strates » constituée de roches stratifiées. Enfin, la pierre Yingde⁶⁴, la pierre de Canton – Yingde étant une ville de la province du Guangdong. Les formes de ces pierres sont censées inspirer les visiteurs, et créer un rapport étroit entre eux et la nature. Les observer, c'est s'imprégner des essences de l'univers : « Les objets qui sont la quintessence la plus pure du Ciel et de la Terre s'agrègent en roches ; perçant la terre, elles revêtent des formes étranges... les grandes sont dignes d'être alignées dans un jardin ou dans une demeure, les petites se placent sur des guéridons ou des tables⁶⁵. »

d. Troisièmement, regarder aux alentours⁶⁶

Porter son regard vers les quatre horizons est une donnée fondamentale dans le jardin chinois traditionnel, le regard sur le lointain permettant d'envisager l'espace dans toutes ses dimensions et d'avoir une appréhension totale de l'univers. Ici, Zhang Li met l'accent sur la hauteur à laquelle le jardin est situé. Il surplombait l'Exposition universelle de 2010 et offre une perspective panoramique sur Pudong. De là, ajoute l'architecte, on peut voir le Rouge de Chine dominant au milieu d'arbres verdoyants⁶⁷. Bref, le panorama offert sur Shanghai est extraordinaire. Force est de constater que l'on

62. 太湖石.

63. 千层石.

64. 英德石.

65. Cf. la traduction de E. H. Schafer (1961 : 1a) citée par Stein ([1987] 2001 : 45) concernant le *Registre des pierres de la forêt de nuages* (*Yunlin shi pu* 云林石谱) écrit par Du Wan 杜瑄 sous les Song.

66. *San kan sizhou* 三看四周.

67. 是因为新九洲清晏高出地面14米,比周围一般的场馆都高。站在这里,可以看到巍巍中国馆的中国红在一片绿树葱茏中显得更加亮丽,也能看到周围其他场馆的整体风

embrasse tout Shanghai, qui, de fait, à partir de cette terrasse, semble baigner dans la nature. Il semblerait que les architectes soient parvenus à créer visuellement dans ce jardin, grâce aux effets d'optique, un rapport étroit entre la ville et la nature, déployant alors l'idée du *shanshui* urbain développé précédemment. La description qui est faite du jardin dans *CWD* est révélatrice à ce propos : « Entouré de nuages, il apparaît comme un jardin flottant avec un pavillon, une terrasse et un sentier. En regardant vers le bas, les visiteurs peuvent voir les gratte-ciel modernes qui percent les nuages, et profitent d'une vue en plongée sur la ville moderne en contrebas⁶⁸ » (2010 : 138).

Un panorama de soi à l'autre

Citant un poème de Li Bai, l'historien Chiu souligne qu'en Chine, « l'homme et la nature deviennent un et indissociables par le lien de ce regard qui crée son écho dans le paysage regardé » (2000 : 36). Au final, comme le disait le paysagiste Ji Cheng, « bien que tout ceci ne soit qu'une création de l'homme, elle peut paraître œuvre du ciel » (*ibid.*). Le jardin de la pureté et du calme sur les nouveaux neuf continents, entièrement adapté à Shanghai, symbolisant la Chine d'aujourd'hui, urbaine et écologique, reflétant « l'internationalisme », se référant au Faîte suprême, à la disposition de l'univers et à sa mise féconde en mouvement, est une création magistrale de la Chine contemporaine en quête d'unité et d'harmonie. De même que les travaux dans les jardins impériaux consistaient à créer un environnement adapté à un

采。“用一览众山小来形容站在新九洲清晏上的感受，一点也不夸张。”张利提醒大家，千万不要错过这个眺望四周最好的观景平台

68. Traduit de l'anglais : « *Encircled by clouds, it appears as a floating garden, with a pavilion, terrace and path looking down, visitors can see modern skyscrapers piercing through the clouds, and enjoy a bird's eye view of the modern city below.* »

gouvernement efficace, cet espace tend à signifier l'intention des instances dirigeantes chinoises d'incarner les vertus confucéennes.

Véritable « chimère » du *xxi^e* siècle – pour reprendre l'expression que Victor Hugo employa pour décrire le jardin de la Clarté parfaite de Pékin –, le jardin au pied de la Couronne de l'Orient est le lieu emblématique où les experts ont réduit le monde à des représentations parfaites.

Conclusion

« La déclaration de Shanghai »

« La spéculation philosophique s'est toujours complue, sinon bornée, à partir d'un savoir dont l'objet est de classer, en vue de l'action et en raison de leurs efficacités particulières, les sites et les occasions. C'est en ratiocinant sur ce savoir que les Sages ont espéré découvrir les principes d'un art suprême. L'objet de cet art, qui tient lieu de physique comme de morale, est d'aménager l'Univers en même temps que la Société. Ces préoccupations dernières des philosophes permettent d'entrevoir le caractère fondamental des idées chinoises relatives à l'Espace et au Temps. Les représentations collectives dont elles dérivent ne sont que la traduction des principes qui présidaient à la répartition des groupements humains : l'étude de ces représentations se confond avec une étude de morphologie sociale »

(Granet [1934] 1980 : 80).

La Couronne de l'Orient incarne le projet chinois de civilisation à l'aune de l'universalisation du monde. Elle est le pôle à partir duquel la Chine s'affirme dans l'espace planétaire. Car c'est une appréhension totale de l'univers, sa mise sous tutelle cosmologique et sino-centrée, que le Pays du milieu met symboliquement en acte par le biais de ce complexe architectural. L'adoption de la « ville écologique » comme idée phare de son orientation future lui a précisément servi de levier afin de déployer son idéologie néoconfucéenne. C'est donc en s'appropriant le concept étranger

d'écologie que la Chine tend à penser son avenir – et à panser son passé. Ce faisant, elle le reformule pour lui prêter une origine endogène – qui s'exprimerait notamment par le biais de ses populations minoritaires. L'urbanité est par ailleurs exposée dans la Couronne de l'Orient suivant une perspective diachronique particulière, son ancrage dans la dynamique socio-économique du pays étant censé remonter à l'antiquité chinoise. Une façon habile d'affirmer les fondements chinois du projet d'avenir mondial. Le thème de « la ville » a donc servi de prétexte, d'objet utopique, virtuel et imaginaire pour mettre en avant une quête, celle de l'harmonie « universelle » – adjectif à prendre une nouvelle fois dans le sens proprement chinois et donc cosmologique du terme – afin de se projeter dans l'avenir basé sur « l'unité dans la différence ». Cet aphorisme confucéen étant désormais appliqué à l'échelle mondiale et à des fins écologiques, la Chine s'inscrit dans cet universel, ou plutôt, elle l'inscrit en elle-même. Elle appréhende et assimile l'Autre – issu de l'« international », donc, et non plus seulement de son propre territoire (les « minorités » chinoises). Autrement dit, l'Exposition universelle de Shanghai a généré une translation de la pensée chinoise vers l'universel par le prisme de l'« urbanisation harmonieuse¹ ».

Nous sommes évidemment là dans un registre idéologique. Et dans la sphère du discours. Pour preuve, le projet de Dongtan a été gelé (apparemment pour des raisons financières). La réalisation de cette ville sur l'île de Chongming localisée au nord de Shanghai, qui devait être entièrement conçue sur le modèle écologique, aurait été la mise en pratique et à l'épreuve de tout ce qui fut prôné dans la Couronne de l'Orient de 2010 à 2011. La Chine reste donc pour le moment dans l'expression d'un projet davantage que dans sa concrétisation – bien qu'il faille par exemple souligner le développement à grande échelle de l'énergie photovoltaïque sur son vaste territoire, ou encore la promotion en tous lieux de nouvelles énergies jugées « propres ». L'aspect concret de la « ville écologique » bâtie sur le modèle chinois fut d'ailleurs souligné dans la « déclaration

1. *Hexie chengshi* 和谐城市.

de Shanghai », faite le 31 octobre 2010, jour de clôture de l'Exposition universelle². Cette sorte de manifeste de la ville idéale vise à « établir une civilisation écologique orientée vers le futur », à « poursuivre une croissance équilibrée et inclusive », à « promouvoir l'innovation scientifique et technologique comme levier vers le développement », à « construire une société d'information intelligente et accessible », à « renforcer une société multiculturelle ouverte et magnanime », à « construire des communautés amicales et vivables », à « poursuivre le développement urbain-rural avec équilibre ». Cette déclaration aboutit à la publication, le 7 octobre 2011, du *Manuel de Shanghai* (Shanghai Manual), édité par les Nations unies, le Bureau International des Expositions et le Comité exécutif de Shanghai Expo 2010.

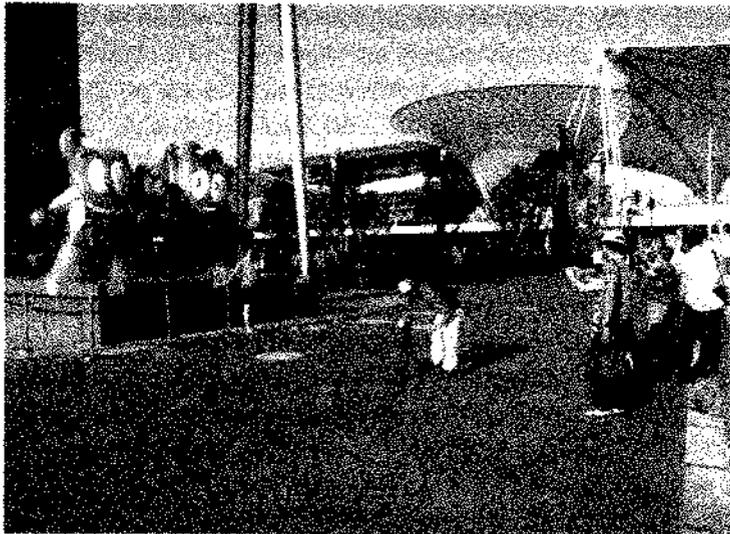
Vicente González Loscertales, secrétaire général du Bulletin International des Expositions (BIE), Sha Zukang, secrétaire général adjoint aux affaires économiques et sociales des Nations unies, et Han Zheng, maire de Shanghai, assistaient à la cérémonie de présentation du dit manuel. « Les leaders urbains du monde se référeront au *Manuel de Shanghai* pour s'inspirer et soutenir leurs efforts afin d'améliorer leurs villes et les rendre plus durables et meilleures. C'est la première fois qu'une Exposition universelle prend cette initiative. Afin de poursuivre les objectifs de formation du *Manuel de Shanghai*, le document sera promu et mis à jour par nos organisations », a alors déclaré Vicente Loscertales³. Sha Zukang a quant à lui souligné qu'il s'agit « d'un résultat important » de l'Expo Shanghai. « Avec la coopération de l'ONU, du BIE et de la municipalité de Shanghai, ce livre contribuera au développement durable des villes autour du monde ainsi qu'à la planification et la gestion urbaine. » Han Zheng a pour sa part mis l'accent sur l'aspect réaliste de l'ouvrage : « Parce qu'il s'appuie sur une grande

2. Cf. Shanghai Declaration – 31 October 2010. BIE INFO n° 17 – 7 (Bureau International des Expositions), www.bie-paris.org.

3. Cf. <http://www.bie-paris.org/site/fr/articles/nouvelle-choisie-dexpo-shanghai/437-shanghai-manual-to-guide-future-urban-development-.html>, consulté le 18-09-2012.

quantité de pratiques réelles, le *Manuel de Shanghai* fournit des références et des suggestions réalisables dans la gestion et la recherche urbaines. Il va permettre à d'autres villes de partager le fruit de l'Expo de Shanghai et de créer ainsi de nouveaux modèles de développement urbain. » Shanghai se veut donc le lieu modèle du futur d'où émaneraient les orientations du monde. Cette ville, dont le caractère pragmatique fut souligné par l'écrivaine Anyi Wang, par opposition à Pékin, plus artistique, n'a donc pas failli à sa renommée de « lieu utilitaire⁴ ».

L'Exposition universelle de 2010 a marqué un tournant extraordinaire de la Chine dans son rapport à elle-même et à l'étranger, ainsi que dans son appréhension de l'Homme. À ce propos, la mascotte créée pour l'occasion, appelée Haibao 海宝, c'est-à-dire le « trésor de la mer », figurant le caractère d'écriture « homme » (*ren* 人), symbolise parfaitement l'humanité nouvelle que la Chine a mise en exergue à Shanghai, « ville sur la mer » à laquelle renvoie explicitement cet homme nouveau (par le prisme du caractère *hai* 海, « mer », et de sa couleur bleue).



La mère, le père et le fils Haibao, ou la famille idéale © Névot

4. Cf. *À la recherche de Shanghai* ([2000] 2010 : 42).

C'est le Hua du XXI^e siècle, modélisé à Shanghai, qu'il s'agit de configurer. Et ce Chinois de l'avenir dépasse les frontières de son propre pays tout en restant enraciné dans sa culture. Des publicités, vantant un produit alimentaire, ne disaient-elles pas, sur les chaînes de télévision nationales en octobre 2011 : « Qu'importe où partent les Chinois, ce sont encore des Chinois⁵ » ?

Un tel homme nouveau suppose un ordre nouveau que le gouvernement chinois a progressivement mis en place à Shanghai depuis les années 1990. L'Exposition universelle de 2010 a sublimé cet ordonnancement du monde, soutenu par la mise en abyme de quadrillages urbains permettant de concilier perspectives nationales et internationales : celui formé par le Musée de Shanghai sur la place du Peuple, l'Expo Axis, le toit du pavillon national, et le jardin situé sur sa terrasse.

« L'Expo de Shanghai 2010 est démodée, car le monde est aujourd'hui plus multi-centré ou décentré qu'au début des années 1970. En réinventant la vision archaïque du monde comme nef entourée de quatre parties, l'Expo fut un peu plus qu'une folie verte, une hétérotopie qui compensait les "imperfections" au sein de la société nationale – telles que le fossé grandissant entre les riches et les pauvres, les quartiers sordides des travailleurs migrants (qui ont construit l'Expo), et les disputes et les confrontations violentes concernant les acquisitions territoriales de l'État⁶ » (Liang 2011 : 8). Si de tels propos sont justifiés, ils ne prennent pas en considération l'impact anthropologique et sociétal – précisément – de la Couronne

5. *Buguan zhongguoren zoudao shenme difang, haishi zhongguoren* 不管中国人走到什么地方还是中国人.

6. Traduit de l'anglais : « *The Shanghai Expo 2010 is out of date as the world today is more multi-centered or decentered than in the early 1970s. By reinventing the archaic vision of the world as one nave surrounded by four parts, the Expo was little more than a garden folly, a heterotopia that compensated "imperfections" within the domestic society – such as the growing gap between rich and poor, the squalid quarters of migrants laborers (who built the Expo), and disputes and violent confrontations in the state's land acquisitions.* »

de l'Orient. Dans le présent ouvrage, il s'agissait justement de ne pas s'adonner à une analyse sociologique faisant écho à la situation concrète de la Chine, mais de se glisser dans les méandres du discours architectural pour tenter de comprendre ce que la Chine dit d'elle-même et comment elle exprime sa « pensée » aujourd'hui – les architectes, les plasticiens, et les cinéastes évoqués au fil de l'analyse étant des porte-parole du nouveau confucianisme.

La Couronne de l'Orient coiffe littéralement Shanghai et donne à voir comment la Chine appréhende désormais le monde depuis les bords de mer, et comment elle a ancré ses conceptions d'avenir localement, dans un contexte international, tout en imposant la complexité de sa mécanique symbolique à l'univers. La Chine opère ainsi une translation intellectuelle fondamentale en ce début de XXI^e siècle, la ville de Shanghai étant la pierre angulaire où tout se joue. Partant, elle réhabilite son histoire et se réconcilie avec son passé aux yeux du monde. Elle est désormais capable de se repositionner avec aplomb face aux pays étrangers, de dépasser ses humiliations d'antan et de faire son deuil national. Une page de l'histoire semble définitivement tournée.

Bibliographie

En chinois

- 城市发展中的中华智慧 [*Chengshi fazhan zhong de Zhonghua zhihui*]. *Chinese Wisdom in Urban Development*, 中国2010年上海世博会中国国家馆 [*Zhongguo 2010 nian Shanghai Shibohui Zhongguo guojia guan*]. 2010. China Pavilion, World Expo 2010. Shanghai : (Shanghai, 文汇出版社 [*wenhui chubanshe*]).
- 中国2010年上海世博会官方导览手册 [*zhongguo 2010 nian Shanghai Shibohui guanfang daolan shouce*]. *Expo 2010 Shanghai China Official Guidebook*. 上海世博会事务协调局 [*shanghai shibohui shiwu xietiaoju*]. 2010. Shanghai : 上海世纪出版股份有限公司 [*Shanghai shiji chuban fufen youxian gongsi*].
- Expo 2010 Shanghai China Official Guidebook*. 2010. Bureau of Shanghai World Expo Coordination. Shanghai : China Publishing Group Corporation).
- Expo 世博丛书。世博会简史 [*Expo shibo congshu. Shibohui jianshi*]. 2010. Shanghai : 上海教育出版社 [*Shanghai jiaoyu chubanshe*]).
- Shanghai 世博攻略 [*Shanghai shibo gonglüe*]. 2010 年最新世博游玩手册 [*2010 nian zuixin shibo youwan shouce*]. *World Expo How*. Beijing : 中国经济出版社 [*zhongguo jingji chubanshe*]), 2010.
- Chen Kewei 陳可畏. 1992. « Xiyu tuzhi 西域圖志 ». *Zhongguo da baike quanshu 中國大百科全書, Zhongguo lishi 中國歷史*, vol. III. Beijing/Shanghai : *Zhongguo da baike quanshu chubanshe*.

- Wang Tao 王韜. [1890] 2004. 漫遊隨錄圖記, *man you sui lu tuji*, 山東畫報出版社
- Wang Zhiyuan 王志遠 et Li Jizun 李繼尊. 2009. 建築與室內環境結合風水理論之研究 – 以理氣派九宮飛泊法為例 [*Jianzhu yu shinei huanjing jiehe fengshui lilun zhi yanjiu – Yili qipai jiugong feibo fa weilu*]. Taibei (Taiwan) : 中華民國建築學會 [Zhonghua Minguo Jianzhu xuehui] 建築研究成果發表會論文集 [*Jianzhu yanjiu chengguo fabiao hui lunwen ji*].
- Guo Wanxin 郭萬新. 2010. *Chinese Wisdom in Urban Development. A Pictorial Interpretation of the China National Pavilion*. 城市發展中的中華智慧, 解讀中國國家館 [*Chengshi fazhan zhong de zhonghua zhihui. Jie du zhongguo guojia guan*], (Beijing, 華語教學出版社 [huayu jiaoxue chubanshe]).

Livres en langues occidentales

- Shanghai Manual: A Guide for Sustainable Urban Development in the 21st Century*. 2010. United Nations Department of Economic and Social Affairs (UNDESA).
- Shanghai Museum. Architecture and Decoration*. 2003, Shanghai, Shanghai Fine Art Publishers.
- Shanghai Museum*. 2007. Chen, Xiejun et Whitfield, Susan (éd.), London, Hong Kong, Scala publishers.
- « En marche vers la société d'harmonie », Perspectives chinoises. Numéro thématique. 2007 (3).
- Le Nouvel Âge de Confucius. Modern Confucianism in China and South Korea*. 2007. (dir.) Flora Blanchon et Rang-Ri Park-Barjot (dir.), Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne.
- Mots clés sur l'Expo Shanghai*. 2010. Pékin, China international Publishing Group.
- Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*. 2010. Nicolas Idier (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- Ethnographier l'universel : l'Exposition Shanghai 2010 « Better city, better life »*. À paraître. B. Bapandier et S. Houdart (dir.), Nanterre, Société d'ethnologie.

- Bai, L. 1983. *Cultural Policy in the People's Republic of China*. Paris, Unesco, coll. « Studies and documents on cultural policies ».
- Bapandier, B. 2001. « En guise d'introduction : Chine et anthropologie », *Chiner la Chine, Ateliers* n° 24 (B. Bapandier (dir.)), Nanterre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative.
- Becker, J. 2001. « Guardian of the Past », *South China Morning Post*, 3 janvier 2001. <http://gotheborg.com/qa/mrma.shtml>.
- Bergère, M.-C. 1979. « Shanghai ou "l'autre Chine", 1919-1949 ». *Annales, Économie, Sociétés, Civilisations*, n° 5, septembre-octobre 1979, p. 1039-1068.
- , 2002. *Histoire de Shanghai*, Paris, Fayard.
- Bernays, E. [1928] 2007. *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Paris, La Découverte, coll. « Zones ».
- Blanchon, F. 2007. « Introduction ». *Le Nouvel Âge de Confucius. Modern Confucianism in China and South Korea*. F. Blanchon et R.-R. Park Barjot (dir.), Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, p. 19-26.
- Boutonnet, T. 2009. « Traitement moral de la question sociale dans la "société harmonieuse" de Hu Jintao », *Transtext(e)s transcultures, Journal of Global Cultural Series*, 5 | 2009 : Varia, « (Re)Inventing "Realities" in China », <http://transtexts.revues.org/271?lang=en>
- Bulag, U. E. 2010. « Can the Subalterns Not Speak? On the Regime of Oral History in Socialist China », *Inner Asia* 12 (1), p. 95-111.
- Chen, Q. 2009. « On the application of traditional Chinese cultural symbols of landscape architecture in modern design », *IEEE International conference on Computer-aided Industrial design & Conceptual Design* organised at Wenzhou the 26-29 nov. 2009, Hangzhou, China Academy of Art, p. 267-272.
- Cheng, F. 2000. « Lacan et la pensée chinoise », in *Lacan, l'écrit, l'image*. Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 133-153.

- Chiu, C. 2000a. « Un grand jardin imperial chinois : le Yuanming yuan, jardin de la Clarté parfaite », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 22, p. 17-50 [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_2000_num_22_22_1114].
- , 2000b. *Yuanming Yuan. Le jardin de la clarté parfaite*, Paris, les Éditions de l'Imprimeur, coll. « Jardins et paysages ».
- Choay, F. [1992] 2007. *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées ».
- Claypool, L. 2005. « Zhang Jian and China's first museum », *The Journal of Asian studies*, vol. 64, n° 3, p. 567-604.
- Delcourt, R. 2011, *Shanghai, l'ambitieuse*, Paris, L'Aube.
- Descola, P. 2005. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Despeux, C. 1994. *Taoïsme et corps humain. Le Xiuzhen tu*, Paris, Guy Tredaniel.
- , 1996. « Le corps, champ spatio-temporel, souche d'identité », *L'Homme* 137, p. 81-118.
- Escande, Y. 2005. *Montagnes et eaux : La culture du shanshui*, Paris, Hermann.
- Favraud, G. À paraître « Shanghai 2010 : notre universel dans votre société locale », in *Ethnographier l'Universel : l'Exposition Shanghai 2010 « Better city, better life »*, B. Bapandier et S. Houdart (dir.), Nanterre, Société d'ethnologie.
- Feuchtwang, S. 1974. *An anthropological Analysis of Chinese Geomancy*, Vithagna, Laos.
- Foucault, M. 1984. « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.
- Fresnais, J. 2001. *La protection du patrimoine en République populaire de Chine, 1949-1999*, Paris, éditions du CTHS.
- Ged, F. 2003. « Jocelyne Fresnais. La protection du patrimoine en République Populaire de Chine 1949-1999 », *Perspectives chinoises*, n° 75, [En ligne], mis en ligne le 19 juillet 2006.
- , 2010. « Flâneries shanghaiennes », in *Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* (N. Idier (dir.)), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 169-210.

- Gernet, J. 1994. *L'intelligence de la Chine. Le social et le mental*, Paris, Gallimard.
- Gladney, D.-C. 2004. *Dislocating China. Muslims, Minorities, and Other Subaltern Subjects*. Chicago, The university of Chicago Press.
- Granet, M. [1934] 1990. *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel.
- Groot (de) J.-M. 1918. *Universismus. Die Grundlage der Religion und Ethik, des Staatswesens und der Wissenschaften Chinas*. Berlin : Georg Reimer.
- Herrou, A. À paraître. « La sagesse chinoise dans le développement urbain ». Le temple taoïste des Nuages blancs de Shanghai et l'Exposition universelle 2010, in *Ethnographier l'Universel : l'Exposition Shanghai 2010 : « Better city, better life »*, B. Bapandier et S. Houdart (dir.), Nanterre, Société d'ethnologie.
- Houdart, S. 2013. *L'universel à vue d'œil*, Paris, éditions Petra.
- Hovasse, H. 2010. « Pudong ou Shanghai rive droite : du bras de terre au bras de fer », in *Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* (N. Idier (dir.)), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 211-247.
- Idier, N. (dir.). 2010. *Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- Jaspers, K. 1954. *Origine et sens de l'histoire*, Paris, Plon.
- Javary, C. et Faure, P. 2002. *Yi Jing. Le livre des mutations*, Paris, Albin Michel.
- Judy, H.-P. 2004. « Le devenir patrimonial ». *Approche intégrée du patrimoine : deux textes, deux expériences en dialogue avec les musées*, Aix-en-Provence, Association générale des conservateurs des collections publiques de France Provence-Alpes-Côte d'Azur.
- , 2008 *La Machinerie patrimoniale*, Strasbourg, Circé/Poche.
- Ji, C. *Yuanye, le traité du jardin (1634)*. 1997. Traduit par Che Bing Chiu, Paris, Éditions de l'Imprimeur.
- Jullien, F. 1993. *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi King*, Paris, Grasset.

- Lauwaert, F. 1999. *Le meurtre en famille*, Paris, Odile Jacob.
- , 2002 « Chine : au cœur de la raison graphique », *Littérature et savoir(s)* (S. Klimis et L. Van Eynde (éd.)), Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, p. 189-209.
- Lévy, A. 1994. *Confucius. Entretiens avec ses disciples*. Introduction, traduction, notes et commentaires. Paris, GF Flammarion.
- Lewis, M. E. 1999. *Writing and Authority in Early China*, New York, State University of New York Press.
- , 2006. *The Construction of Space in Early China*, New York, SUNY series in Chinese philosophy and culture.
- Li, X. et Luo, Z. 2004. *China's Museums*, Beijing, Cultural China series.
- Liang, S. Y. 2010. *Mapping Modernity in Shanghai : Space, Gender, and Visual Culture in the Sojourners' City 1853-98*, London, Routledge.
- , 2011. « The Expo Garden and Heterotopia: Staging Shanghai between Postcolonial and (Inter) national Global Power », *The Asia-Pacific Journal*, vol. IX, Issue 38 N° 1, September 19, 2011.
- Mathieu, R. 1989. *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*. Paris, Gallimard.
- Mathou, T. 2010. « Préface : La "marque" de Shanghai », in *Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire* (N. Idier (dir.)), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- Mueggler, E. 2001. *The Age of Wild Ghosts. Memory, Violence, and Place in Southwest China*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- Mullaney, T. S. 2011. *Coming to terms with the Nation. Ethnic classification in Modern China*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, Asia Local Studies/Global Themes 18.
- Nénot, A. 2008a. « Une écriture chamanique bonne pour gouverner. Du processus de nationalisation des caractères d'écriture ni en caractères d'écriture yi », *Du corps au texte. Approches comparatives* (B. Baptandier C. et Charuty (dir.)), Nanterre, Société d'ethnologie, p. 293-323.

- , 2008b. *Comme le sel, je suis le cours de l'eau. Le chamanisme à écriture des Yi du Yunnan* (Chine), Nanterre, Société d'ethnologie.
- , 2009. « Chamanes et intellectuels d'État : les transcriptions de la mémoire écrite des Nipa (Yunnan/Chine) », *Les Faiseurs d'histoire, Politique de l'origine et écrits sur le passé* (G. Krauskopff (dir.)), Nanterre, Société d'ethnologie, p. 217-246.
- Ong, A. 1999. *Flexible citizenship. The cultural logics of transnationality*, Durham, Duke University Press.
- Poulot, D. 2001. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette.
- , 2005 *Musée et muséologie*. Paris, La Découverte, coll. « Repères ».
- Schafer, E. H. 1961. *Tu Wan's Stone Catalogue of Cloudy Forest*, Berkeley.
- Skinner, S. 1982. *The living Earth Manual of Feng-Shui, Chinese Geomancy*, Londres, Routledge et Kegan Paul.
- Sloterdijk, P. 2010. *Globes. Sphères II*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel ».
- Stein, R. [1987] 2001. *Le monde en petit. Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse de l'Extrême-Orient*, Paris, Champs, Flammarion.
- Tang, Y. 2007 « Compilation et étude du "corpus scripturaire du confucianisme" Rizang. Présentation du programme de l'université de Pékin », *Le Nouvel Âge de Confucius. Modern Confucianism in China and South Korea* (Flora Blanchon et Rang-Ri Park Barjot (dir.)), Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, p. 19-26.
- Tran, E. 2003. « Vers une professionnalisation du politique à Shanghai ? », *Perspectives chinoises* [En ligne], 75 | janvier – février 2003, mis en ligne le 24 juillet 2006, consulté le 28 février 2012. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/58>
- Trebinjac, S. 2000. *Le pouvoir en chantant*, t. I : *L'art de fabriquer une musique chinoise*. Nanterre, Société d'Ethnologie.
- , 2008. *Le pouvoir en chantant*, t. II : *Une affaire d'État... impériale*, Nanterre, Société d'ethnologie.

- Vandermeersch, L. 2000. « L'art des jardins dans les pays sinisés : Chine, Japon, Corée, Vietnam », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 22, *L'art des jardins dans les pays sinisés, Chine, Japon, Corée, Vietnam*, 5-7.
- Varutti, M. 2008 « Thinking through the "Other": Comparing Representations of Cultural Alterity at the British Museum and the Shanghai Museum ». Linköping University Electronic Press, Linköpings universitet, Linköping Electronic Conference Proceedings. p. 263-278. (<http://www.ep.liu.se/ecp/030/020/ecp0830020b.pdf>).
- Wang, A. 2011. *À la recherche de Shanghai*, Paris, Philippe Picquier.
- Yong, H. et Peng, J. 2008. *Chinese Lexicography : A History from 1046 BC to AD 1911*. Oxford, Oxford University Press.
- Zhang, L. 2003. *La Naissance du concept de patrimoine en Chine. XIX^e-XX^e siècles*. Archithèses, éditions Recherches/Ipraus.

Sites internet consultés

- http://news.xinhuanet.com/english/china/2012-09/25/c_123761307.htm
- <http://english.cri.cn/6909/2010/01/21/1781s544131.htm>
- <http://www.shanghaiuseum.net>
- <http://www.artmediaagency.com/tag/shanghai-art-museum/>
- <http://www.areachina.com/mixinfo/archive-42.html>, consulté le 14/01/2011.
- http://www.chine-informations.com/actualite/shanghai-devoile-son-pavillon-pour-expo_8696.html
- <http://www.expo2010.cn/a/20090915/000022.htm>
- http://www.chine-informations.com/guide/dougong_3122.html
- http://www.chinatoday.com.cn/ctfrench/se/2010-04/29/content_268071.html
- <http://www2.hunterdouglascontract.com/fr-FR/facades/ventilated/multiplepanel/index.jsp>
- http://en.expo2010.cn/a/20090722/000004_1.htm, consulté le 15/03/2011.

- http://www.expo2010.cn/c/gj_tpl-2082.htm, consulté le 25/11/2010.
- http://french.china.org.cn/culture/txt/2009-08/23/content_18383907.htm
- http://english.cctv.com/program/bizchina/20100221/101860_2.shtml
- http://www.npm.gov.tw/exh96/orientation/flash_4/index.html
- <http://greensuperrice.blogspot.fr/>
- <http://www.solarbe.com/news/content/2010/3/9601.html>
- <http://www.yiqilai.com.cn/bin/view/travel/images/%E5%9C%86%E6%98%8E%E5%9B%ADmap.gif>, consulté le 23/07/2011.
- <http://www.youthla.org/lajournal/201003/072-the-roof-garden-of-the-china-pavilion-of-expo-2010-shanghai/>
- <http://www.expo2010.cn/a/20100225/000011.htm>
- <http://www.bie-paris.org/site/fr/articles/nouvelle-choisie-dexpo-shanghai/437-shanghai-manual-to-guide-future-urban-development.html>, consulté le 18 septembre 2012.
- <http://www.expo2010.cn/a/20090608/000005.htm>
- http://www.expo2010.cn/c/gj_tpl_2082.htm, consulté le 12-2-2011.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Pavillon_de_la_Chine_%C3%A0_1%27exposition_universelle_de_2010
- http://fr.cntv.cn/program/carnetderoute/20100724/100912_1.shtml
- <http://www.china-briefing.com/news/fr/expo-shanghai-2010-le-pavillon-chinois.html/>
- <http://cp.expo2010.cn/BuildEast.html>, consulté le 23-01-2011.
- http://www.sh-tobacco.com.cn/wps/portal/shyc/product_center/tobacco_knowledge/technology?informationId=27835&categoryType=infoCategory
- <http://www.hbsh2009.cn/main/a.detail.asp?266>
- <http://www.chinaeconomicreview.com/en/node/27318>
- <http://baike.baidu.com/view/2774989.htm>

Table des matières

Préambule. « Un nouvel âge axial »	11
Introduction. Hétérotopie orientale	19
I. Un palais pour orienter la nation chinoise et réguler le cosmos	41
Introduction :	
Un guan subdivisé en plusieurs guan sur l'« Expo Axis »	41
1. <i>Le siège multi-facettes de « la sagesse chinoise dans le développement urbain »</i>	47
a. « Les riches et nombreux gens du peuple » ...	48
b. « Le grenier du monde ».....	49
c. « La Chine dans une période de grande prospérité ».....	50
d. « La Couronne de l'Orient ».....	51
2. <i>L'inscription du double universel sur la Couronne de l'Orient</i>	55
a. National et régional : ciel et terre.....	55
b. En forme de vase rituel	57
c. « Le quadrillage à neuf palais » pour Palais de lumière ?.....	59
d. Le Pays du centre relocalisé.....	62
3. <i>L'équilibre national</i>	66
a. Un nouveau palais de l'Assemblée du peuple ?.....	67
b. Les <i>dougong</i> 斗拱 ou les forces harmonisées des cinquante-six nationalités chinoises.....	68

c. Des « primitifs » d'avant-garde, écolo-urbains ?	72
d. Inscriptions cosmologiques.....	76
<i>Orientalisme d'Orient</i>	80
II. Le Rouge de Chine. Une couleur subliminale	85
Introduction :	
La cristallisation de la sagesse chinoise	85
1. <i>Un rouge d'inspiration pékinoise et impériale</i>	86
a. Le Rouge Orient évincé	90
b. Le « Rouge du Palais impérial » ? Le pourpre étudé	92
c. <i>Via Hangzhou</i>	94
d. Une prise en main du monde fixée par écrit....	96
2. <i>Sept nuances de rouge pour répondre aux mots d'ordre du nouveau confucianisme</i>	98
a. Un rouge « flottant » et « dos à la lumière » versus un rouge composite, constant et harmonieux	99
b. Le rythme de la couleur	102
c. De « l'impression de musculature » jusqu'à « la forme Grande muraille », en passant par « le style duvet de mèche de lampe »	105
« <i>L'Homme est une sorte d'animal spontané</i> »	107
III. Sur les traces de l'Orient	113
Introduction :	
Un voyage initiatique de quarante-cinq minutes.....	113
1. <i>Section 1 : Les traces de l'Orient</i>	117
a. Souvenir de la culture urbaine chinoise.....	117
b. L'histoire du printemps	119
c. Montagnes et eaux urbaines (<i>chengshi shanshui</i> 城市山水).....	125
d. Un coup d'œil sur le passé.....	131
e. Rivière de la sagesse	132
f. Terre d'espérance	133

2. <i>Section 2 : Voyage de recherche</i>	135
(sous-sections : Traverser, Construction, Modèle, Repos/loisir)	
3. <i>Section 3 : Opération carbone</i>	137
(sous-sections : Alerte de la nature, Prendre avec parcimonie, Utiliser avec intégrité, Retourner au jade brut et à ce qui est vrai, La source de la compréhension sensible)	
<i>Formater les Hua de demain</i>	139
IV. « La pureté et le calme sur les nouveaux neuf continents ». Un jardin éco-systémique	141
Introduction : Le jardin de la Clarté parfaite comme modèle, les provinces mythiques mondialisées comme nouveauté	141
1. <i>Un microcosme pour « imiter la nature »</i>	145
a. Neuf îlots.....	146
b. Neuf écosystèmes.....	148
c. Des métaphores pour s'adapter au milieu.....	152
2. <i>Parvenir à une concorde visuelle</i>	157
a. La terre en commun	158
b. Premièrement, regarder le sol	159
c. Deuxièmement, regarder les objets.....	160
d. Troisièmement, regarder aux alentours	161
<i>Un panorama de soi à l'autre</i>	162
Conclusion : « La déclaration de Shanghai »	165
Bibliographie	171
<i>En chinois</i>	171
<i>Livres en langues occidentales</i>	172
<i>Sites internet consultés</i>	178

*Composition et mise en pages
Nord Compo à Villeneuve-d'Ascq*

Achévé d'imprimer en novembre 2014
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery
58500 Clamecy

Dépôt légal : novembre 2014
N° d'impression : 411116

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire de la marque Imprim'Vert®

La Couronne de l'Orient

Le centre du monde à Shanghai

东方之冠

Avec la Couronne de l'Orient, cet édifice monumental inauguré à Shanghai en 2010, la Chine contemporaine a donné une représentation moderne d'elle-même à l'heure du capitalisme mondialisé. Quelle image du pays modèle cette architecture ? Par quels éléments traditionnels réalise-t-elle cette mise à jour ? Comment le développement urbain dans le respect de la nature est-il promu ? C'est ce que montre matériellement ce bâtiment exceptionnel : nuances de couleurs, structure architecturale, références cosmologiques, tout est ici porteur de significations. Aurélie Névot nous invite au décryptage de ce « bâtiment gigogne ». Une idéologie d'État est ici en action : l'antiquité est réinterprétée à l'aune du présent. C'est dans les allers-retours entre la description détaillée et l'interprétation fouillée des éléments symboliques que se développe cet ouvrage, croisant de multiples approches, de l'anthropologie à l'histoire, de la science politique aux études religieuses.

Une synthèse claire et documentée sur la Chine contemporaine au confluent de l'héritage communiste et du néo-confucianisme.

Aurélie Névot est anthropologue, chercheuse au CNRS. Ses travaux portent entre autres sur l'écriture, le chamanisme et la transmission. Elle a notamment publié De l'un à l'autre. Maîtres et disciples (2013).

22 € prix valable en France
ISBN : 978-2-271-08045-5



9 782271 080455

www.cnrseditions.fr

© SAM + Digital/
Blue Jean Images/Corbis.
Maquette : BLEU



La Couronne de l'Orient

AURÉLIE NÉVOT

AURÉLIE NÉVOT

La Couronne de l'Orient

东方之冠

Le centre du monde à Shanghai



CNRS EDITIONS