

Tradition et création architecturales : le thème historique de l'art du jardin en évolution

WEI Xiaoli¹



Couverture : Un paysage tiré des *Quarante paysages du Yuanmingyuan* (Tang Dai, Shen Yuan, 1744, © BNF)

Face à la forte croissance économique et au développement urbain exponentiel que connaît la Chine depuis une trentaine d'années, une très large partie de son territoire devient destinée à la construction de grande ampleur. Au début de ce processus qui s'accélère dans les années 1980, le système de production sort à peine de l'économie planifiée dans laquelle il était sous le contrôle de l'Etat. Quinze ans après la réforme économique, la durée de conception des projets s'est considérablement réduite, ce qui s'avère souvent nocif, car cela ne permet pas que les projets soient suffisamment étudiés et contrôlés. Cette situation est imposée aux architectes qui se retrouvent contraints de s'adapter face au décalage entre la tradition du métier et les nouvelles conditions d'exercice. Il n'est pas rare d'entendre des voix s'élever pour réclamer une réflexion nouvelle afin d'améliorer la qualité des projets. Néanmoins, la discipline ne s'est pas encore suffisamment modernisée pour pouvoir proposer une nouvelle organisation de la ville qui apporterait une mobilité, un fonctionnement et un mode vie jusqu'alors inconnus. Les projets importants sont confiés aux architectes en chef des Instituts de projets, entreprises étatiques qui ont monopolisé la création architecturale jusqu'à la fin des années

¹ Les noms chinois précèdent les prénoms.

1990. Ils bénéficient d'une liberté de création à laquelle les autres architectes ont peu accès et sont chargés d'innover et de créer de nouveaux modèles.

Une autre solution mise en place par l'Etat pour permettre l'innovation de la discipline concerne la réforme du métier. Après la promulgation des règlements des architectes enregistrés en 1995 et les détails des règlements en 1996, la réforme des réglementations professionnelles permet la création d'agences privées et l'apparition d'architectes indépendants², avec, parallèlement, l'émergence d'une clientèle privée. Grâce aux agences privées, des architectes ayant une liberté comparable à celle des architectes en chef des Instituts émergent, bien qu'ils n'aient que faiblement accès aux grands projets. Cette émancipation du droit à la création ouvre une nouvelle page de l'histoire de l'architecture chinoise et permet, notamment, la formation d'un courant nommé « architecture expérimentale » qui regroupe des architectes indépendants de la nouvelle génération (née dans les années 1950 et 1960).

Les deux structures se différencient évidemment par leur position politique et bureaucratique : les architectes appartenant à chacune d'entre elles n'ont pas la même façon d'interpréter la tradition, ni le même rôle dans le corps professionnel, ni même un réseau social identique. Ces positions distinctes entraînent des conceptions architecturales différentes. Cet article s'intéresse en particulier à la conception de projet, processus fondamental dans la discipline de l'architecture. Les éléments à considérer dès la genèse du projet, son développement et sa réalisation dépendent tous de la conception de projet, qui peut être considéré comme l'outil théorique. Pour comprendre cette notion en profondeur, c'est-à-dire dans la dimension théorique de l'architecture, l'art du jardin est un thème représentatif, car les Instituts et le groupe d'architectes de la nouvelle génération partagent un même intérêt pour celui-ci. L'art du jardin constitue une matrice d'analyse qui permet de différencier les conceptions des projets ayant pour référence ce même thème.

Nous présenterons d'abord une école universitaire, courant d'architecture qui caractérise la tradition académique chinoise, qui a donné naissance à la branche théorique de l'art du jardin et qui cherche à évoluer dès les années 1980 ; ensuite, le courant de l'architecture expérimentale apparue à la fin des années 1990, qui rejoint la théorie de l'art du jardin et celle de l'espace renouvelé pour proposer des projets innovants. À la fin de l'article, nous pourrions comprendre par quel cheminement le débat théorique prend forme en présentant des réalisations concrètes.

L'école universitaire

En Chine, l'histoire et la théorie de l'architecture traditionnelle chinoise, la pratique de la profession d'architecte et la conception du dessin sont des disciplines qui se sont développées dans la première moitié du XX^e siècle, d'abord sous la dynastie des Qing (1644-1911), puis pendant la République de Chine (fondée en 1912). Après l'établissement de la République Populaire de Chine sous l'égide du parti communiste en 1949, les nouvelles autorités mettent en place un nouveau système d'éducation, dans le cadre de leur projet de nationalisation. Les écoles privées, locales ou religieuses sont réorganisées au sein des universités nationales. Les grandes écoles d'architecture de la Nouvelle Chine sont ainsi fondées sur l'héritage des architectes de la première génération (nés autour de 1900) dont beaucoup ont été formés au Japon, aux États-Unis et en Europe lors du régime précédent. Après la réforme, les écoles nationales prennent en charge la formation des architectes, tandis que les Instituts de projets (*Shejiyuan* 设计院) assurent la production et la construction des projets. Avant l'apparition

² Lorsqu'un projet est mis en œuvre, l'architecte enregistré qui en est responsable doit être rattaché à un Institut. Les dessins et autres documents principaux ne peuvent être valables que lorsque ceux-ci sont signés et tamponnés par l'Institut.

des agences privées à la fin des années 1990, ces deux institutions constituent un corps compact qui répond aux besoins de l'État.

Jusqu'aux années 1980, cette école universitaire, c'est-à-dire l'école issue de l'ensemble des départements d'architecture au sein des universités – soit un enseignement institutionnel – a une tradition d'enseignement propre. L'influence de l'Ecole des beaux-arts de Paris transmise par des universités américaines et apportée en Chine par les architectes de la première génération au début du XX^e siècle reste toujours dominante (Qian et *al.*, 2008 ; Cody et *al.*, 2011). Forte de cet héritage, l'école universitaire chinoise se caractérise par l'importance qu'elle accorde au plan, à l'élévation et à la façade. Ces éléments dictent considérablement le processus de conception (Gu, 2007). Avec l'influence du Mouvement moderne³ et de l'idéologie socialiste des années 1950, la fonction prend également une place prépondérante⁴. Les universités sont en charge, d'une part, de l'enseignement des architectes de métier et, d'autre part, s'occupent des travaux de recherche en histoire et théorie de l'architecture. C'est donc au sein de cette école universitaire que les principales études théoriques sont développées, dont la théorie de l'art du jardin.

Ancrée dans la tradition littéraire du paysage, dont l'origine remonte au V^e siècle, l'art du jardin est une forme d'expression culturelle très particulière dont le contenu est hautement symbolique et littéraire et est ancré dans la tradition des lettrés, le plus souvent peintres, poètes et musiciens. Très différent de celui des habitations standards, le plan du jardin est marqué par sa dissymétrie et son plan irrégulier. Le jardin est certainement un lieu naturel, mais, dans la culture chinoise, sans architecture, un jardin n'en est pas un. Il contient en effet un répertoire morpho-typologique d'architecture – c'est-à-dire des formes architecturales qui tout en se ressemblant sont en même temps différentes en fonction de l'usage qui en est fait et de l'environnement dans lequel elles se trouvent – très riche. Ces lieux paysagés et architecturaux fleurissent dans les villes sous les dynasties des Ming et des Qing, dans un contexte d'urbanisation en développement, et sont en déclin à la fin du XIX^e siècle, à la veille de l'ère républicaine. L'art du jardin est donc un patrimoine important de la culture chinoise que les architectes chinois contemporains cherchent à mettre en valeur.

L'étude moderne chinoise sur le jardin commence dans les années 1930 avec l'achèvement de l'ouvrage *Annales des jardins du Jiangnan* écrit par Tong Jun 童寯 (1937). Issu d'une famille mandchoue, Tong Jun fait partie d'un groupe d'étudiants ayant poursuivi des études à l'Université de Pennsylvanie (1925-1928). C'est au cours de ses séjours à Shanghai que l'architecte, attiré par les jardins de la région, commence à entreprendre des recherches sur l'art du jardin. Son étude repose d'une part sur des ouvrages anciens, tels que le *Traité du jardin* de Ji Cheng de 1634, et d'autre part sur la technique du relevé de plan, technique qu'il a acquise lors de ses études en Occident. À sa suite, soucieux de préserver le patrimoine spécifique de leur pays, les historiens et architectes continuent à développer la base théorique de l'art du jardin amenant celui-ci à devenir une branche de la discipline d'architecture. Dans les années 1950, plusieurs nouvelles études sont réalisées par des professeurs d'universités, tels que Liu Dunzhen (1979) et Xia Changshi (1963)⁵. Après la révolution culturelle

³ Un fonctionnalisme représenté notamment par l'expression de Le Corbusier : « une maison est une machine à habiter ».

⁴ Paradoxalement, derrière cette apparence de rigidité, il est possible également de découvrir des œuvres très personnelles conçues par des architectes universitaires.

⁵ Liu Dunzhen 刘敦桢 (1897-1968), diplômé de l'École supérieure de l'industrie de Tokyo. Enseignant et professeur à l'École spécialisée de l'industrie de Suzhou et à l'Université polytechnique de Nankin. Xia Changshi 夏昌世 (1905-1996), diplômé de l'Université de Karlsruhe et de l'Université de Tübingen. Professeur à l'Université de Zhongshan, actuelle Université polytechnique du Huanan.

(1966-1976), cet intérêt pour l'art du jardin perdure. Des articles importants, notamment ceux de Chen Congzhou et de Feng Jizhong paraissent l'un en 1978 et l'autre en 1979⁶.

Au moment de la parution de ces dernières études, la créativité en architecture est en pleine ébullition. « Comment devenir moderne tout en conservant la tradition ? », telle est la question qui revient dans de nombreux discours. C'est alors qu'est construit l'Hôtel de la montagne parfumée (1978-1982) à Pékin, hôtel de luxe conçu par l'architecte sino-américain I. M. Pei. Parti aux États-Unis en 1934, I. M. Pei suit sa formation d'architecture au MIT et à la *Harvard University* avant de se lancer dans une brillante carrière. Lors de son retour en Chine, quelques quarante ans après son départ, I. M. Pei se positionne alors comme un précurseur en présentant ce projet qui veut encourager la redécouverte de la tradition architecturale par la référence qui y est faite à l'habitat traditionnel et au jardin.

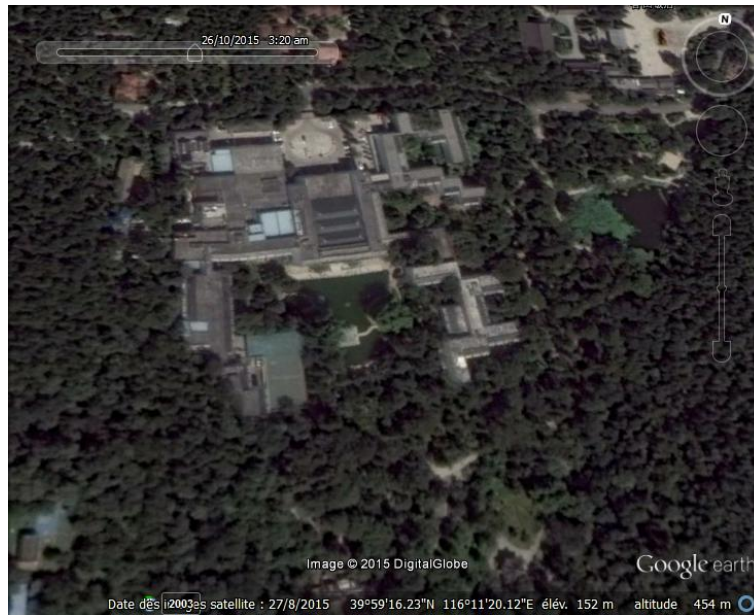
En effet, le bâtiment conçu par I.M.Pei n'est pas sans rappeler les textes de Bruno Taut, architecte allemand qui veut concevoir un nouveau modèle de ville. Dans son ouvrage *Die Stadtkrone (Une couronne pour la ville, 1919)*, Bruno Taut imagine des villes nouvelles caractérisées par leur « super centre », dont la forme architecturale exprime leur puissance et leur spiritualité glorieuse. À l'ère industrielle, cette forme architecturale et urbaine qui, d'après lui, existe déjà dans les villes anciennes, peut être construite avec des matériaux modernes, tel qu'il l'a concrétisée au Palais de verre qui fut conçu pour l'exposition du Werkbund de 1919.

À Pékin, le plan de l'hôtel d'une superficie de 36 900 m², représente un ensemble composé de parties en forme de branches en zigzag qui sont reliées entre elles, au centre, par un grand hall. Cet espace d'accueil est couvert d'un toit de verre en structure triangulée telle une couronne en cristal. L'entrée est située au nord, tandis qu'au sud, un jardin est aménagé autour d'un grand étang. Les espaces extérieurs, entourés par l'alignement en zigzag des chambres, comprennent de petits jardins.



1. Hôtel de la Montagne parfumée, I.M.Pei, 1978-1982, Pékin (Wei Xiaoli, 2011)

⁶ Chen Congzhou 陈从周 (1918-2000), professeur à l'Université Tongji, peintre, critique d'art et historien d'architecture. Feng Jizhong 冯继忠 (1915-2009), diplômé de la *Technische Hochschule* à Vienne. Professeur à l'Université Tongji.

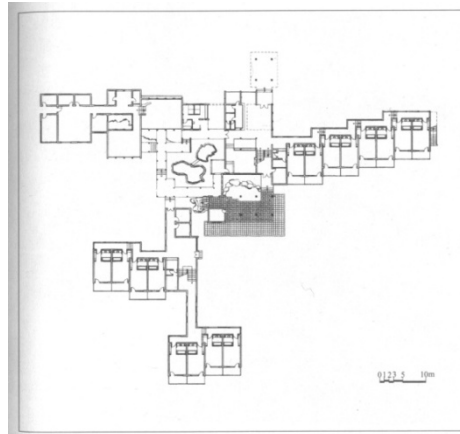


2. Hôtel de la Montagne parfumée, vue aérienne par Google earth, consultée le 27 août 2015.

Ce projet, par sa conception originale du plan, exerce une grande influence au sein de l'école universitaire, qui a été longtemps contrainte à l'imitation des palais anciens dans les projets à connotation symbolique devant exprimer l'identité nationale. L'art du jardin devient d'emblée une nouvelle référence à la tradition, comme le montrent plusieurs projets construits dans des zones naturelles et touristiques dans les années 1980 et 1990, tels que l'Hôtel de la Montagne Wuyi (Fujian, 1982-1983), qui s'appuie sur le même type de plan. En effet, I. M. Pei n'est pas le premier à s'être référé au jardin dans un projet contemporain. Les architectes de Guangzhou intègrent les caractéristiques du jardin de leur région dès les années 1970. Ce genre de bâtiments a, en général, un schéma de plan en zigzags ou irréguliers. Les fonctions, telles que la chambre, le restaurant, la salle de réunion ou les pièces destinées à d'autres usages, sont réparties sur le plan. À partir de ces années-là, ce type de plan devient alors un classique des plans proposés par les architectes de l'école universitaire.



3. Hôtel de la Montagne Wuyi, Qi Kang, 1982-1983, Wuyi (Zou Denong)



4. Plan du rez-de-chaussée de l'Hôtel de la Montagne Wuyi (Qi Kang)

Dessin -> espace -> jardin

Le dessin du plan conçu sur un support bidimensionnel – le papier – est l'outil principal des architectes. Comme l'outil influence à son tour la façon de penser, la représentation mentale de l'architecture court le risque d'être « plate », alors que l'architecture, formant à la fois un espace extérieur et des espaces à l'intérieur, est tridimensionnelle. Si les architectes n'ignorent évidemment pas ce caractère tridimensionnel de l'architecture dans l'ensemble de leur pratique, il semble que l'espace ait été longtemps traité comme un volume plein. Autrement dit, le bâtiment est davantage conçu dans son aspect matériel (l'organisation des pièces, les escaliers, les étages, la forme du bâtiment et les façades etc.) qu'en fonction de son caractère immatériel (l'environnement du site, le flux, la circulation, la lumière, l'usage et le ressenti corporel etc.). Le bâtiment est donc depuis longtemps considéré comme un objet isolé que l'architecte doit concevoir à l'aide du dessin. Ces problèmes, théoriques en apparence, influencent en fait considérablement la façon d'aménager l'espace urbain avec une sorte d'inertie-insensibilité à l'égard des éléments immatériels.

Cette compréhension traditionnelle de l'espace commence à changer à partir des années 1980, lors de l'introduction des textes de Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture* (1948), et ceux de Yoshinobu Ashihara, *Conception de l'espace extérieur* (1975). Durant la même période, des extraits de *L'Image de la cité* (1960) de Kevin Lynch et de *La Signification dans l'architecture occidentale* (1974) de Christian Norberg-Schulz, parus dans d'autres articles attestent de l'influence de la phénoménologie. L'espace, considéré alors comme un vide, change considérablement le mode conceptuel de l'architecture et permet, en bouleversant la méthode universitaire, de retrouver la tradition culturelle chinoise.

Cette redécouverte de la tradition culturelle se trouve en premier lieu révélée par la langue chinoise. Le terme d'« espace » est de plus en plus utilisé avec l'intention d'aborder le problème de la perception de l'environnement par rapport au corps humain, au mouvement et au temps. La traduction du mot « espace » en chinois est *kong jian* 空间. *Kong* signifie « vide », tandis que *jian* signifie « entre ». Différente de l'idée d'étendue qu'elle a en français, la signification de l'espace dans la langue chinoise est le « vide entre les choses ». « Trente rayons se rejoignent en un moyeu unique ; ce vide dans le char en permet l'usage. D'une motte de glaise on façonne un vase ; ce vide dans le vase en permet l'usage. On ménage portes et fenêtres pour une pièce ; ce vide dans la pièce en permet l'usage. L'Avoir fait l'avantage, mais le Non-avoir fait l'usage. » (Traduction de François Cheng, 1991). Cette célèbre phrase de Lao Zi, penseur très admiré par Frank Lloyd Wright, est, dès lors, retrouvée et très souvent citée (Luo Xiaowei, Zhang Jiaji, Wang Kai, 1986).

L'introduction de la phénoménologie en Chine se fait avec aisance grâce à la convergence entre ce courant philosophique et le caractère littéraire de l'art du jardin. Lorsque l'on pénètre dans un espace avec des changements de perspective, l'impression qui en ressort est accessible aussi bien à la culture chinoise qu'occidentale. Il n'est pas difficile d'imaginer le consensus d'emblée obtenu entre les architectes chinois et les philosophes occidentaux. Cette rencontre a lieu dans une « région » commune que partagent la tradition littéraire chinoise et la tradition philosophique occidentale. Toutes les deux s'intéressent à l'expérience vécue, à partir de laquelle il est possible de procéder à une analyse ou à un raffinement philosophique ou poétique. En effet, les textes traitant l'art du jardin, parus vers 1980, montrent tout d'abord des équivalences pertinentes par rapport à la rhétorique littéraire, par le biais de principes, tels que l'antithèse (*duibi* 对比), la mise en évidence d'un élément s'appuyant sur un autre (*chentuo* 衬托) ou la véhémence précédée de la discrétion (*yu yang xian yi* 欲扬先抑). En suivant ces principes, le jardin, tel un texte littéraire, consiste en un ensemble d'éléments très différents, et qui, pourtant, maintiennent une relation spécifique entre eux. Ainsi, une cohérence riche de sens esthétique parvient à illustrer merveilleusement un petit monde imitant la Nature.

Tout comme les textes littéraires sont destinés à la lecture, les jardins sont destinés aux activités impliquant le déplacement du corps. C'est autour des notions de point de vue, au sens propre, et de déambulation que les auteurs argumentent. Chen Congzhou distingue les jardins selon deux genres de regard : le regard immobile ou le regard mobile, soit en chinois *jingguan* 静观 ou *dongguan* 动观 (Chen Congzhou, 1978). Le mot « regard », *guan* 观 en chinois, porte aussi une signification d'origine bouddhiste, à savoir celle de l'observation interne. *Vipassanā*, en sanskrit, désigne un art de la méditation. Comme le terrain du jardin est souvent petit, l'astuce pour donner un sentiment d'étendue consiste à multiplier les espaces grâce à divers moyens de séparation. Un trajet sinueux entraînant des détours ainsi que l'aménagement de scènes selon des thèmes puisés dans l'imagerie classique permettent d'augmenter la fréquence des passages transitoires. Une telle combinaison d'un regard mobile et immobile est représentée en chinois par l'expression *yi bu jing yi* 移步景异, qui signifie le « paysage changeant au fil des pas ». Dans un jardin, quel que soit le regard que l'on choisit, nous ne pouvons obtenir des paysages-images qu'après des détours dans des espaces qui se contiennent et se succèdent. Chen Congzhou décrit ainsi cet art de « voir le grand dans le petit » (*yi xiao jian da* 以小见大), expression familière aux Chinois : « Dans un jardin, le grand et le petit sont relatifs. [...] La division rend l'espace plus grand et riche de changement. C'est un art d'arriver à créer des espaces infinis sur un terrain délimité. » (Chen Congzhou, 1978 : 89)⁷.

⁷ Pour plus d'information sur les jardins du Jiangnan en Chine, voir <http://whc.unesco.org/en/list/813>. Pour voir le plan du Jardin Maître des filets, voir <http://www.orientalarchitecture.com/china/suzhou/mastnets.php>.



5. Jardin Maître des filets, fondé sous la dynastie des Song du sud (1127-1279), Suzhou

(Wei Xiaoli, 2004)

Les historiens parlent de la vue, de la promenade et du ressenti. Un espace aménagé peut être ainsi analysé à partir de l'expérience vécue sans aucune description de la forme concrète. Comment les architectes conçoivent-ils un tel espace ? La difficulté d'une telle conception est importante, car le système symbolique dont dépend la poésie a beaucoup évolué. Comment arriver à donner une dimension poétique ou « phénoménologique » à un espace contemporain ? Si l'on trouve l'écho de ces réflexions au sein de projets universitaires, les essais expérimentaux proposés par le groupe d'architectes de la nouvelle génération autour de 2000 s'avèrent les plus audacieux en raison de leur démarche très personnelle, combinée à des influences récentes. Le caractère innovant de leurs œuvres se situe dans l'union d'une nouvelle compréhension de l'espace et de la dimension littéraire de l'architecture que représente l'art du jardin. Les œuvres présentées dans le texte suivant sont souvent des projets de dimension réduite ou situés loin du centre-ville, mais leur force d'expression n'en est pas amoindrie. Elles font appel à de nouvelles façons de concevoir les projets, en prenant l'espace comme thème principal d'expression.

L'architecture expérimentale

Avec l'apparition des agences privées, un groupe d'architectes parvient à s'imposer. Formés dans de grandes écoles d'architecture, ces architectes de la nouvelle génération (nés dans les années 1950-60) expriment une volonté de rejet à l'égard de la méthode de l'école universitaire. Ils forment un courant connu sous l'appellation d'architecture expérimentale et sont d'abord soutenus par des rédacteurs de revue et des critiques chinois avant d'être reconnus sur le plan international⁸ (Rao & Yao, 1996).

La majorité de ces architectes participent activement à cette évolution contemporaine de la notion d'espace, mais chacun conçoit des espaces d'un caractère particulier. Il est possible, néanmoins, de rassembler plusieurs projets expérimentaux sous le titre de l'art du jardin ou, au moins, inspirés de l'esprit qu'il évoque ou symbolise.

⁸ Le courant avant-gardiste chinois est représenté par une dizaine d'architectes nés dans les années 1950 et 1960, tels que Wang Shu, Zhang Yonghe, Dong Yuyan, Liu Yichun et Ai Weiwei. L'une de leurs nombreuses démonstrations internationales est l'exposition *Positions : portrait d'une nouvelle génération d'architectes chinois* à la Cité de l'architecture et du patrimoine en 2008.

Ainsi, les espaces architecturaux de Liu Jiakun 刘家琨 révèlent une tendance expressionniste qui consiste en une projection rhétorique des imaginations, grâce à l'organisation spatiale et à l'usage de matériaux. Ces imaginaires, évoqués dans les romans écrits pendant la période de jeunesse de l'architecte, sont matérialisés dans ses premières maisons commandées par des artistes à la fin des années 1990. À l'Atelier de He Duoling (Chengdu, Sichuan, 1995-1997), à l'allure de forteresse, un escalier fait le tour du puits de lumière, puis sort à l'extérieur du mur pour entrer, ensuite, de nouveau à l'intérieur. L'architecte explique ainsi sa conception : « *Un récit progressif nous conduit de façon naturelle à l'intérieur du bâtiment. Le trajet est soudainement brisé et retourne en arrière, de sorte que nous avons l'impression de marcher tout à coup dans le vide. C'est dans cette situation inhabituelle que nous faisons une expérience d'éveil* » (Liu Jiakun, 2002 : 31). Outre le chemin qui fait se perdre les visiteurs, une passerelle droite transperce le bâtiment et se prolonge jusqu'à l'extérieur à une hauteur d'une dizaine de mètres. Elle semble transmettre un message muet comme si son rôle était de donner la solution de tous les mystères posés par le labyrinthe.



6. Atelier de He Duoling, Liu Jiakun, 1995-1997, Chengdu (Jiakun Architects)

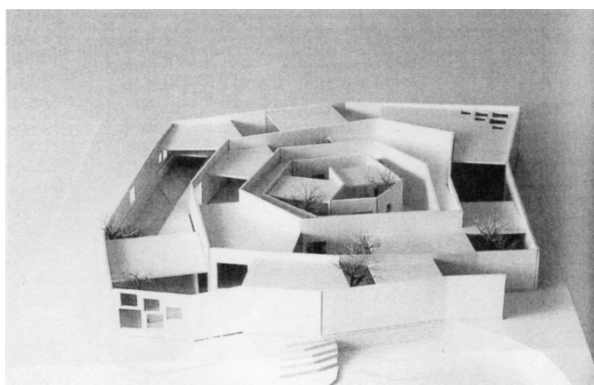
Une telle conception de l'espace intérieur est également utilisée par l'architecte dans des projets d'équipement public urbain. Dans le quartier résidentiel de Villa Time Rose (Shenzhen, Guangdong, 2007), Liu Jiakun s'interroge sur la délimitation des espaces privés et publics. Le trajet de circulation dans le jardin du quartier devient un moyen d'organiser les flux privés et publics. La construction d'une passerelle permet aux visiteurs venus de l'extérieur de pénétrer au cœur du parc central de la villa et d'accéder aux salles d'exposition, sans toucher à la sphère privée. Pour arriver à cet objectif, la passerelle est surélevée par des poteaux et délimitée par des surfaces d'eau qui se trouvent en contrebas. Les piétons non-résidents peuvent circuler sur la passerelle sans avoir accès à l'espace privé de la villa. Dans le même temps, les résidents peuvent monter sur la passerelle par des accès réservés.



7. Villa Time Rose, espace public et paysage, Liu Jiakun, Guangzhou, 2001(Jiakun Architects)

La notion de parcours est également présente dans les œuvres de l'agence Deshaus, dirigée par Liu Yichun 柳亦春, Chen Yifeng 陈屹峰 et Zhuang Shen 庄慎. Ils développent le thème du labyrinthe, notamment dans un projet conceptuel de l'Atelier de l'artiste Yue Minjun. Au moment du projet, Yue Minjun travaille sur le thème du labyrinthe et de l'écriture chinoise. Un de ses dessins montre des scènes narratives dans lesquelles sont intégrés des éléments architecturaux et végétaux du jardin traditionnel (Deshaus, 2008). En reprenant le thème de leur commanditaire, les architectes de Deshaus présentent leur projet comme « *un labyrinthe inspiré du jardin chinois* » (Deshaus, 2008 : 154). En déambulant dans un tel espace étrange et complexe, l'utilisateur doit tout d'abord faire un effort de mémoire pour se repérer, puis de compréhension de l'organisation intérieure du bâtiment, pour pouvoir finalement se l'approprier. Cette conception est matérialisée par deux pavillons construits dans un nouveau parc à Shanghai, Galeries en spirale (2009-2011). Selon la tradition du jardin, les kiosques sont construits là où les visiteurs peuvent avoir un point de vue privilégié sur le paysage. Dans le premier pavillon de Deshaus, le paysage du parc est mis en valeur par un mini « pèlerinage » qui précède la découverte totale de l'espace extérieur. Le visiteur doit entrer, d'abord, en bas dans un espace fermé, puis, avec l'ascension en suivant la pente en spirale, le paysage du parc se dévoile petit à petit, jusqu'à son exposition totale lorsque le visiteur arrive sur le toit.

Comme cela a été évoqué plus haut, la poésie, contenu indispensable des jardins traditionnels, doit être elle-même modernisée pour s'adapter à la culture d'un monde contemporain. Cette innovation de la poésie architecturale est en cours grâce aux discours collectifs et créatifs menés par les architectes amateurs de littérature et d'art. Ils n'hésitent pas à mentionner par exemple, le *Jardin aux sentiers qui bifurquent* et *La bibliothèque de Babel*, nouvelles de l'écrivain Jorge Luis Borges. (Dong., 2009 ; Li, 2002).

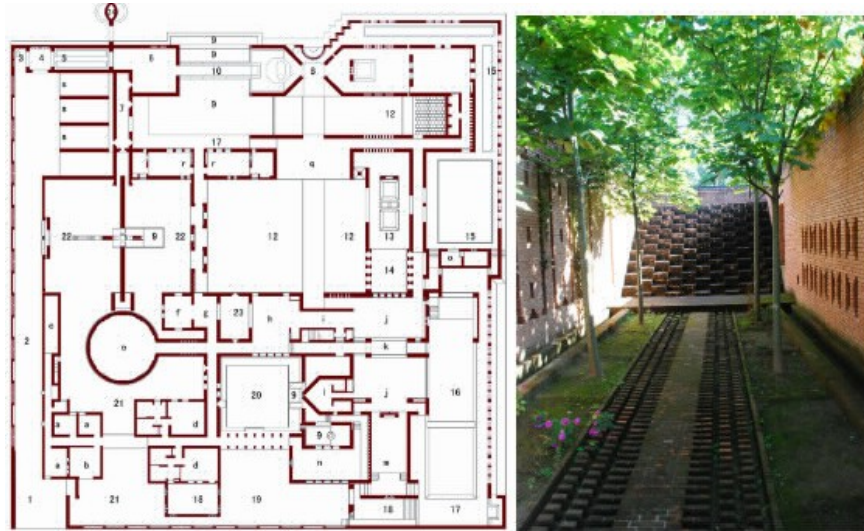


8. Atelier de Yue Minjun, Deshaus, 2008 (Deshaus)



9. Galerie en spirale, Deshaus, 2009-2011, Shanghai (Deshaus)

De son côté, l'architecte Dong Yugan 董豫赣 interprète ainsi l'esprit du jardin : « *Dans un jardin chinois, le paysage n'est pas créé à la base d'un lissage de l'environnement, qui élimine les différences. Au contraire, le créateur du jardin cultive les différences en bonne intelligence, ces différences fussent-elles nombreuses. Il établit ainsi les relations intrinsèques entre des éléments hétérogènes.* » (Dong Yugan, 2009 : 99). C'est en suivant ce principe qu'il conçoit la Maison de l'eau pure (2006, Pékin), où il réunit ses propres dessins collectés au fur et à mesure dans son carnet. Ces objets bâtis évoquant des points communs avec l'esprit typologique de l'architecture de jardin, sont reliés par les éléments de l'eau, du passage et de la lumière. L'esprit de la maison-type est également perceptible dans le projet suivant, le Musée de brique rouge (2013, Pékin).



10. Maison de l'eau pure, Dong Yugan, 2009, Pékin (Dong Yugan)



11. Musée de brique rouge, Dong Yugan, 2013, Pékin (Dong Yugan)

La même tendance se retrouve chez d'autres architectes, notamment chez Wang Shu. Les œuvres de Wang Shu 王澐 s'appuient sur des références tellement nombreuses qu'elles sont impossibles à résumer en quelques lignes. Il fait partie d'un groupe d'architectes partageant une passion pour l'art du jardin et la culture des lettrés. Admirateur de Tong Jun, il cite plusieurs fois l'expression de ce dernier : « le petit monde imaginaire » des peintres lettrés, visualisé par la peinture et concrétisé par le jardin (Wang Shu, 2005 ; 2008).



12. Nouveau campus de l'Institut des beaux-arts de Chine, Wang Shu, Lu Wenyu, 2002-2007, Hangzhou
(Wei Xiaoli, 2011)

En suivant l'ordre chronologique, l'évolution de la tradition architecturale chinoise est révélée au travers de projets conçus par des architectes de l'école universitaire dans les années 1980, puis par le biais de projets expérimentaux autour de 2000.

Au sein de l'école universitaire, l'adaptation de l'art du jardin dans les nouveaux projets se fait grâce à un plan réinventé. Les hôtels des années 1980 ont souvent des traits de l'architecture traditionnelle. L'aménagement paysager est tiré directement des jardins classiques. En même temps, malgré la ressemblance, le plan, les matériaux de construction, l'usage, l'espace intérieur et le fonctionnement ne sont pas les mêmes.

Très différente, la modernisation de la tradition prend une tout autre forme dans les projets expérimentaux dans lesquels la forme des bâtiments n'imité pas l'architecture traditionnelle. Le béton ou la brique sont nus ou recouverts simplement d'un enduit blanc. Sans aucune forme colorée, décorée ni attendue, cette architecture épurée met en quelque sorte son contenu abstrait en avant. Elle accueille les visiteurs dans son complexe intérieur en proposant un voyage, des découvertes, des imaginations et des révélations. Les architectes qui s'aventurent dans une architecture expérimentale et expressive mettent ainsi en avant la qualité spatiale de l'architecture. L'architecture devient, pour ces derniers, un discours au travers duquel ils argumentent leur thèse.

En tant que patrimoine national, l'art du jardin sert d'appui aux actes d'innovation : il est une source d'inspiration, un savoir à exploiter, un atout de parole et une façon d'annoncer un parti pris. Ce thème historique n'est donc pas un objectif en soi. Poussée par la transformation sociale et urbaine, la réinterprétation de la tradition se doit de combiner des influences récentes et d'inspirer des créations nouvelles. Cette lecture réactualisée de la tradition révèle, d'une part, la circulation du savoir provenant de l'étranger vers l'intérieur du pays et, d'autre part, une transformation innovante et progressive de l'outil de conception et de l'attitude face à l'environnement construit. La prise en compte du dynamisme spatial est, en effet, bénéfique dans la mesure où cette considération contribue à améliorer la conception des espaces urbains.

Si petit soit-il, le jardin est-il compatible avec l'aspect monumental de l'urbanisation que l'on connaît aujourd'hui en Chine ? Il est, en fait, un filon d'or qui permet de dévoiler un ensemble de problèmes architecturaux et urbains. Un objet architectural est-il plein (volume) ou vide (espace) ? La ville est-elle un ensemble de bâtiments ou un espace de vie contenant des activités ? Comment mettre en valeur

le site préexistant ? Comment créer la connexion entre les zones urbaines ? Combien de manières existe-il pour faire dialoguer des fonctions avoisinantes ? Comment créer une nouvelle esthétique pour une architecture construite en matériaux modernes ?

Ces questions marquantes des discours dans le milieu des architectes semblent avoir mobilisé une forme d'architecture ancienne qui est l'art du jardin. Il est moins question de comparer la forme du jardin et celle de la ville que de faire le lien entre eux au travers de concepts communs. La richesse engendrée par l'art du jardin est telle qu'il conviendrait de le caractériser par une expression chinoise courante : voir le grand dans le petit (*yi xiao jian da* 以小见大).

WEI XIAOLI

WEI Xiaoli est historienne de l'art. Sa thèse de doctorat *Histoire de la modernité en Chine : l'architecture au contact du monde occidental, discours et pratiques (1840-2008)*, a été soutenue en 2015, à l'Université Paris 4-Sorbonne. Thèmes de recherche : Transfert culturel ; Histoire de l'architecture en Chine contemporaine.

weixiaolifr@yahoo.fr

Bibliographie

Bergère M.-C., 2000, *La Chine de 1949 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 382 p.

Chen C.Z., 1978, « Récit du jardin », *Journal de l'Université Tongji*, n°2, 87-91 [陈从周, 说园, 同济大学学报]

Cheng F., 1991, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Editions du Seuil, 157 p.

Cody J., Steinhart N. & Atkin T. (dir.), 2011, *Chinese architecture and the Beaux-arts*, Honolulu, University of Hawaii Press, 385 p.

Deshaus, 2008, « Résidence et atelier de Yue Minjun, Jiading, Shanghai, Chine », *AU*, n°25, 152-156 [大舍, 岳敏君住宅与工作室, 中国, 上海, 嘉定]

Dong Y.G., 2009, « Huit chapitres sur la mutation des frontières (5) : disposition », *Time Architecture*, n°2, 94-99 [董豫赣, 经营位置 化境八章 (五), 时代建筑]

Dong Y.G., 2009, « Huit chapitres sur la mutation des frontières (6) : comprendre par l'analogie », *Time Architecture*, n°3, 112-117 [董豫赣, 触类旁通 化境八章 (六), 时代建筑]

Edelmann F., Descamps J. & Ged F., 2008, *Positions, portrait d'une nouvelle génération d'architectes chinois*, Barcelone, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2008, 224 p.

Feng J.Z., 1979, « Essai pour l'organisation du paysage », *Architectural Journal*, n°4, 1-5 [冯继忠, 组景刍议, 同济大学学报]

Gu D.Q., 2007, « La transmission de l'enseignement de l'école des beaux-arts en Chine : transmission, localisation et résistance », *The Architect*, n°126, 5-15 [顾大庆, 中国的“鲍扎”建筑教育之历史沿革——移植、本土化和抵抗, 建筑师]

Ji C., 1997, *Yuanye : le traité du jardin*, trad. du chinois et annoté par Che Bing Chiu, Besançon, Paris, Edition de l'Imprimeur, 316 p.

Ji C., 1988, annoté par Chen Z., *Notes explicatives de l'ouvrage Yuanye*, 1^e éd. 1634, Pékin, China Architecture & Building Press, 272 p. [计成, 陈植 注释, 园冶注释, 北京, 中国建筑工业出版社]

Li X.N., 2002, « Traverser le Jardin aux sentiers qui bifurquent : une lecture de Wang Shu », *Time Architecture*, n°5, 44-47 [李翔宁, 穿越曲径迷园——王澍作品解读, 时代建筑]

Liu D.Z., 1979, *Jardins classiques de Suzhou*, Pékin, China Architecture & Building Press, 516 p. [刘敦桢, 苏州古典园林, 北京, 中国建筑工业出版社]

Liu J.K., 2002, *Ici et maintenant*, Pékin, China Architecture & Building Press, 2002, 195 p. [刘家琨, 此时此刻, 北京, 中国建筑工业出版社]

Luo X.W., Zhang J.J. & Wang K., 1986, « Conception de l'espace chinois », *Time Architecture*, n°2, 15-19. [罗小未、张家骥、王恺, 中国的空间概念, 时代建筑].

Lynch K., 1969, *L'image de la cité*, 1^e éd. 1960, Paris, Dunod, 222 p.

Norberg-Schulz C., 1997, *La signification dans l'architecture occidentale*, 1^e éd. 1974, Wavre, Mardaga, 447 p.

Qi K. *Tracer une pensée architecturale*, Harbin, Heilongjiang Science & Technology Press, 1999, 308 p. [齐康, 建筑思迹, 哈尔滨, 黑龙江科学基础出版社, 1999]

Qian F., Wu J., 2008, *Education de l'architecture moderne en Chine (1920-1980)*, Pékin, China Architecture & Building Press, 2008, 256 p. [钱锋, 伍江, 中国现代建筑教育史 (1920-1980), 北京, 中国建筑工业出版社]

Rao X.J., Yao X.L., 1996, « L'expérimentation et la conversation : la réunion des jeunes architectes et artistes chinois, le 18 mai », *The Architect*, n°10, 80-83 [饶小军, 姚小玲, 实验与对话——记 5.18 中国青年建筑师、艺术家学术讨论会, 建筑师]

Taut B., 2004, *Une couronne pour la ville*, 1^e éd. 1919, Paris, Linteau, 189 p.

Tong J., 1980, *Annales des jardins du Jiangnan*, 1^e éd. 1962, Taipei, Wenhai, 89 p. [童寓, 江南园林志, 文海出版社]

Wang S., 2005, « Ce jour-là », *Time Architecture*, n°4, 95-106 [王澍, 那一天, 时代建筑]

Wang S., Lu W.Y., 2008, « Projet du Campus de l'Institut des beaux-arts de Chine, Xiangshan, phase 2, sud de la colline », *Time Architecture*, n°3, 72-85 [王澍, 陆文宇, 中国美术学院象山校园山南二期工程设计, 时代建筑]

Xia C.S., Mo B.Z., 1963, « Parler du jardin du Lingnan », *Architectural Journal*, n°3, 11-14 [夏昌世, 莫伯治, 漫谈岭南园林, 建筑学报]

Yoshinobu A., 1975, *Conception de l'espace extérieur*, Tokyo, Shokokusha Publishing Co., Ltd., 188 p. L'ouvrage traduit en chinois est publié dans la revue *The Architect*, 1980-1981, n°2-n°7 [芦原义信, 外部空间设计, 建筑师]

Zevi B., 1959, *Apprendre à voir l'architecture*, 1^e éd. 1948, Paris, Editions. de Minuit, 134p. L'ouvrage traduit en chinois est publié dans la revue *The Architect*, 1980-1981, n°2-9 [布鲁诺·赛维, 建筑空间论——如何品评建筑, 建筑师]