THESE DE DOCTORAT

DE
L'UNIVERSITÉ D'ANGERS
SOUS LE SCEAU DE
LA COMUE ANGERS – LE MANS

ECOLE DOCTORALE N° 604
Sociétés, Temps, Territoires
Spécialité : « *Géographie* »

Par
« Xuewu DOU »

« De l'influence des jardins paysagers et la culture des lettrés chinois sur l'aménagement paysager et des territoires en Chine par l'exemple du bassin versant du fleuve Tsien-t'ang »

Thèse présentée et soutenue à « l'Université d'Angers », le « 18 novembre 2025 »
Unité de recherche : UMR ESO 6590 du CNRS

Rapporteurs avant soutenance :

Yolaine ESCANDE	Directrice de recherche au CNRS, EHESS
Jean-Louis YENGUE	Professeur des Universités, Université de Poitiers

Composition du Jury :

Président :	Prénom Nom	Fonction et établissement d'exercice
Examinateurs :	Lydie GOELDNER-GIANELLA	Professeure des Universités, Université Paris1 Panthéon-Sorbonne
	Aziz BALLOUCHE	Professeur émérite des Universités, Université d'Angers
Dir. de thèse :	Aude Nuscia TAÏBI	Professeure des Universités, Université d'Angers
Co-dir. de thèse :	Mustapha EL HANNANI	Maître de conférences, Université d'Angers

REMERCIEMENTS

C’est avec un profond sentiment de gratitude que je souhaite exprimer mes remerciements à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cette thèse de doctorat. Ce travail est le fruit d’un long parcours, jalonné de défis, d’apprentissages et de soutiens précieux, sans lesquels son aboutissement n’aurait pas été possible.

Mes premiers et plus vifs remerciements vont à mes directeurs de thèse, les professeurs TAIBI Aude Nuscia, EL HANNANI Mustapha, Aziz Ballouche et Hervé Davodeau. Je tiens à leur témoigner toute ma reconnaissance pour la confiance qu’ils m’ont accordée, pour leurs conseils avisés et leur accompagnement tout au long de ce projet. Une mention toute particulière va aux professeurs Taibi et Moustafa, qui ont suivi avec une attention constante chaque étape de l’élaboration de ce manuscrit, relisant et corrigeant minutieusement chaque partie, chaque paragraphe. Leur implication a été bien au-delà du cadre académique. Leur engagement s’est manifesté par des années de travail sur le terrain, notamment lors de nos missions scientifiques annuelles sur les rives du fleuve Ts’ien-t’ang en Chine, qui ont constitué le socle empirique de cette recherche. Leur soutien fut d’autant plus crucial pendant les années difficiles de la pandémie de COVID-19, où ils ont su maintenir une guidance précise et régulière malgré la distance. Lorsque j’ai dû retourner travailler dans mon pays, leur encadrement s’est poursuivi sans relâche par courriel et visioconférence, démontrant une disponibilité et un dévouement exceptionnels. Leur soutien ne s’est pas limité à la sphère intellectuelle ; il a également été humain. Durant ma première année de retour, alors que je subissais la pression conjuguée de la thèse et de ma vie professionnelle, affectant même ma santé, leurs mots d’encouragement et leurs conseils m’ont aidé à surmonter le découragement et à retrouver la force de persévérer. Comme le dit un ancien proverbe chinois, « Le plus précieux est de savoir persévérer » (贵在坚持, guì zài jiānchí). Grâce à eux, j’ai tenu bon, et je leur en suis infiniment reconnaissant.

Grâce à la collaboration et aux efforts conjugués de toute cette équipe encadrante, j’ai non seulement progressé dans ma recherche, mais j’ai aussi acquis une méthodologie rigoureuse pour la rédaction d’une thèse de doctorat. J’ai appris à cultiver le souci du détail, à rechercher la précision dans le choix des termes et à adopter une attitude scientifique exigeante. Cette formation intellectuelle, ce «métier» de chercheur, constitue un héritage inestimable que je emporterai avec moi dans la suite de mon parcours.

Je souhaite ensuite exprimer toute ma gratitude à ma famille, dont le soutien indéfectible a été mon pilier. Mes remerciements les plus profonds vont à mon épouse Mme ZHOU Xiaoxuan. Sans son soutien inconditionnel, tant sur le plan moral que financier, ce long chemin n’aurait pu être parcouru. Son sacrifice, sa patience et sa foi en moi ont été une source d’énergie inépuisable. Je suis également particulièrement fier et heureux de pouvoir intégrer dans cette thèse

les magnifiques illustrations qu'elle a créées avec tant de talent et de sensibilité. Elles enrichissent ce travail d'une dimension esthétique et personnelle unique. À mes enfants, qui ont patiemment supporté mes absences et partagé l'attente de ce jour, je dis merci. Tous attendaient avec impatience l'aboutissement de ces années d'efforts. Je leur promets qu'une fois ce diplôme obtenu, je consacrerai davantage de temps et d'énergie à leur présence, pour leur offrir toute l'attention qu'ils méritent.

Enfin, une reconnaissance toute spéciale doit être adressée à mon amie chinoise, Mme le docteur TANG Lingzhi. Je la remercie chaleureusement pour sa précieuse contribution à la version française de ce manuscrit. Sa relecture attentive et ses suggestions pertinentes ont permis d'améliorer considérablement la qualité linguistique et académique du texte, en proposant des formulations plus justes et plus élégantes. Son aide a été décisive pour la finalisation de ce travail, et je lui en suis extrêmement reconnaissant.

En dépit de tous les noms cités, il est évident que de nombreuses autres personnes ont, par leurs encouragements discrets, participé à l'achèvement de cette thèse. À toutes et à tous, j'adresse mes remerciements les plus sincères. Cette thèse marque la fin d'un chapitre important, mais aussi le début de nouvelles aventures intellectuelles et personnelles, que j'aborderai avec les outils et la résilience que ce parcours doctoral m'a offerts.

SOMMAIRE

Remerciements 2
Tableau chronologique des dynasties de l'histoire chinoise 5

Introduction générale 7

Chapitre 1： La conscience paysagère en Chine 15

1.1 L'idée du paysage dans la philosophie traditionnelle chinoise 21

1.2 Le rôle des lettrés dans le développement de la société paysagère en Chine 25

1.3 La peinture de paysage dans la tradition chinoise 43

1.4 Paysage et Jardin 75

1.5 Les théories traditionnelles chinoises de l'aménagement urbain et paysager (urbain et rural) 102

Chapitre 2 : Caractéristiques physiques et biophysiques du fleuve Ts'ien-t'ang et les attributs culturels qui lui sont associés dans les œuvres classiques des lettrés. 132

2.1 Introduction: géographie du fleuve Ts'ien-t'ang. 133

2.2 Les caractéristiques culturelles et paysagères des trois sections du fleuve Ts'ien-t'ang: Sin-Ngan (amont), Fou-tch'ouen (centre) et Ts'ien-t'ang (aval). 142

Chapitre 3: L'héritage de la culture et des théories paysagères traditionnelles chinoises dans les nouveaux projets paysagers en Chine et dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang. 194

3.1 Une méthodologie qualitative et interdisciplinaire pour étudier l'influence de la culture et des théories paysagères traditionnelles chinoises sur les nouveaux projets d'aménagement. 195

3.2 L'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets d'aménagement paysagers urbains en Chine. 199

3.3 Le renouveau rural et l'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets paysagers publics des villages du bassin-versant du Ts'ien-t'ang. 248

3.4 L’héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets paysagers urbains de tourisme. 260

3.5 L’incarnation de l’oeuvre *Séjour dans les monts Fou-tch’ouen* dans les nouveaux projets résidentiels sur les deux rives de la rivière Fou-tch’ouen et en Chine. 276

3.6 L'influence du concept de vie *Séjour dans les monts Fou-tch’ouen* dans les plans d’urbanisme et d’aménagement de la province du Tchö-kiang 279

3.7 L'influence du concept de vie *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans les projets de revitalisation rurale en Chine 285

Conclusion générale 292

Bibliographie 297

Table des figures 311

Annexes 322

Table des matières 329

Tableau chronologique des dynasties de l'histoire chinoise

(Prononciation française - L'époque – Pinyin[1] - Caractères chinois)

Société esclavagiste：

(1) La dynastie de **Hia**, première dynastie royale, (21e S. av. J-C. -16e S. av. J-C.), Xia, 夏

(2) La dynastie de **Chang**, (17e S. av. J.-C. -11e S. av. J.-C.), Shang, 商

(3) La dynastie des **Tcheou** (1046 av. J.-C. à 221 av. J.-C.), Zhou, 周

Tcheou de l'OUEST (1027 ? avant J.-C. à 770 avant J.-C.), Xi Zhou, 西周

Tcheou de l'EST (770 avant J.-C. à 256 avant J.-C.), Dong Zhou, 东周

Tchouen-ts'iou (Printemps et Automne) (770 av. J-C.-476 av. J-C.), *Chunqiu*, 春秋

Société féodale：

Le ***Tchan-Kouo***（La Période des Royaumes Combattants）

(475 av. J.-C. - 221 av. J.-C.), *Zhanguo*, 战国

(4) La dynastie des **Ts'in** (221 av. J.-C. - 206 av. J.-C.), Qin, 秦

L'empereur Ts'in Che-houang ti, Qin Shihuang di, le Premier Empereur (221 av. J.-C. -210 av. J.-C.), 秦始皇帝

(5) La dynastie des **Han** (206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C.), Han, 汉

Han de l'OUEST (206 av. J.-C. à 8 ap. J.-C.), 西汉

La période de Sin (9-23) xin, 新

Han de l'EST (25 ap. J.-C. - C. à 220), 东汉

(6) La période des **Trois Royaumes** (*San-Kouo*), (220-280), Sanguo, 三国.

Inclus : Wei (220-265) 魏, Chou (221-263) 蜀, Wou (229-280) 吴

(7) La dynastie des **Tsin** (265-420), Jin, 晋朝

Tsin de l'OUEST (265-316), 西晋

Tsin de l'EST (317-420), 东晋

(8) Les dynasties du **Nord et du Sud** *(Nan-pei Tch'ao),* (420-589), Nanbei Chao, L'époque des dynasties du Nord et du Sud, 南北朝

Les dynasties du Sud (420-589), 南朝:

Song, 420-479, 宋

K'i, 479-502, 齐

Leang, 502-557, 梁

Tch'en, 557-589, 陈

[1] Le « Pinyin » est un système de romanisation du chinois mandarin, promu officiellement en 1979 en Chine continentale.

Les dynasties du Nord (439-581), 北朝:

Wei du Nord (439-557) 北魏

Wei de l'Est et K'i du Nord (534-577) 东魏-北齐

Wei de l'Ouest et Tcheou du Nord (535-581) 西魏-北周

(9) La dynastie des **Souei** (581/0-618), Sui, 隋朝

(10) La dynastie des **T'ang** (618-907), Tang, 唐朝

(11) La période des **Cinq Dynasties** （*Ou-Tai*） (907-960), Wudai, 五代

(12) La dynastie des **Song** (960 年－1279 年), Song, 宋朝

Song du Nord（960-1127）*北宋;* la dynastie *Liao* (916-1125) *辽朝*

Song du Sud （1127-1279）*南宋*

(13) La dynastie des **Yuan** (1271-1368), Yuan, 元

(14) La dynastie des **Ming** (1368-1636), Ming, 明

(15) La dynastie de **Ts'ing** (1636-1912), Qing, 清

La fin du féodalisme.

(16) **La république de Chine** (1912-1949), 中华民国

(17) **La république populaire de Chine**（1949- ）中华人民共和国

Introduction

La Chine connaît depuis le XXe siècle, depuis la réforme économique et l'ouverture vers l'extérieur en 1978 (Tao, 2012), des transformations profondes qui l'ont placé comme deuxième puissance économique mondiale. Parallèlement à l'amélioration induite indubitable du niveau de vie des chinois, ces bouleversements ont aussi eu des conséquences à la fois économiques, sociales, urbanistiques et paysagères parfois problématiques. Malgré un retard d'urbanisation de la Chine par rapport aux autres pays au début des années 2000 (Xu, 2008), le processus d'urbanisation redémarré notamment depuis 1984, lorsque les restrictions antérieures sur la migration des agriculteurs vers les villes ont commencé à être relâchées (Xu, 2008), et qui n'épargne pas les campagnes, couplé aux transformations économiques et sociales majeures, impactent en effet sans ménagement l'environnement global et local (Lucotte, 2009). Avec des taux d'urbanisation égalant puis dépassant 50 % au début des années 2010 (Sanjuan et Fayolle Lussac, 2017), et une industrialisation croissante, le patrimoine naturel comme culturel millénaire a été soumis à rude épreuve dans toutes les régions de Chine.

Cette dynamique d'urbanisation rapide s'est inscrite dans un contexte idéologique marqué par une rupture historique avec le passé. Si Xu (2008) rappelle qu'il n'y avait pas de consensus sur le choix du mode d'urbanisation en Chine au début des années 2000, plus particulièrement sur le problème de quel type de ville est le plus favorable au développement, « la révolution de 1911, annonçant la fin de l'empire chinois, a entraîné nécessairement la remise en cause des institutions, l'organisation socio-politique, le mécanisme culturel, jusqu'aux systèmes de croyances et de valeurs relevant de l'ancien régime » (Liu, 2018).

Ce sont notamment toutes les philosophies de vie régissant la relation à la nature, qui se concrétisaient dans les aménagements en zones urbaines comme rurales, à toutes les échelles spatiales, du bâtiment et son jardin jusqu'aux villes dans leur ensemble, qui ont été remises en cause au début du XXe siècle, au nom du « nationalisme révolutionnaire, consistant à rejeter le confucianisme scripturaire jugé inadaptable à la modernité scientifique et démocratique » (Liu, 2018).

Ceci étant, une analyse plus fine de différents projets paysagers, en zones urbaines comme rurales, et à différentes échelles, notamment de ces dernières décennies, montrent, si ce n'est une inflexion, tout du moins des évidences d'intégration et de la persistance de certains de ces principes millénaires dans les aménagements.

C'est notamment la culture paysagère traditionnelle, imprégnant les arts de la calligraphie, la peinture, la littérature et la poésie, comme l'architecture et

l'urbanisme, et adossée à des philosophies taoïste ou de géomancie comme le Feng-shui par exemple, que l'on peut lire aujourd'hui dans de nombreux projets d'aménagement paysagers.

Il est cependant possible que ces projets ne soient que la manifestation d'un « nationalisme dit conservateur, consistant à recycler les éléments de l'humanisme chinois pour tonifier la modernité politique, économique et technique » (Liu, 2018), tout en restant l'illustration d'un « mouvement anti-traditionnel » dont l'autre forme est « le nationalisme révolutionnaire » du début du XXe siècle (Liu, 2018).

Toutefois, on pose ici l'hypothèse que malgré ce passé de « nationalisme révolutionnaire » rompant avec les traditions qualifiées d'archaïques, elles sourdent cependant encore aujourd'hui dans de nombreux aménagements paysagers contemporains en Chine, que ce soit en milieux urbains ou ruraux, s'alimentant à cette très longue tradition paysagère et artistique de plusieurs milliers d'années. Cette persistance ne serait pas un simple folklore décoratif ou un instrument nationaliste, mais le signe d'une vitalité profonde et d'une adaptation créative de schémas culturels anciens.

En effet, « le paysage en tant que projet des architectes et paysagistes, revêt une importance primordiale dans le processus d'industrialisation et d'urbanisation marquant la modernité universelle » (Liu, 2018). Il intéresse alors la modernité chinoise et sa façon d'assumer son héritage humaniste du passé (Liu, 2018).

L'objectif de cette thèse est donc de confronter de manière empirique un savoir classique chinois qui dispose d'un vaste fond de connaissances à la fois érudit et holistique (Liu, 2018), aux systèmes de valeurs et de modes de pensée moderne, à travers le prisme concret des projets d'aménagement actuels.

Pour saisir la place et l'ampleur de ces héritages dans les choix urbanistiques et d'aménagement modernes, il apparaît nécessaire de revenir dans un premier temps sur cette histoire longue de la culture paysagère en Chine, en particulier concernant la « conception artistique » et « l'ambiance poétique » qui la caractérise en Chine. Cette première étape analytique et descriptive passera par l'examen des expressions majeures de cette pensée: la poésie et la littérature paysagères, la peinture de paysage (shanshui), le jardin classique des lettrés, ainsi que le rôle de ces derniers en tant que concepteurs et interprètes. Il faut ensuite observer et analyser comment ces héritages se matérialisent, se transforment ou sont instrumentalisés dans la Chine contemporaine.

Pour mener à bien cette investigation, une méthodologie hybride et dialectique a été adoptée, articulant étroitement recherche documentaire et enquêtes de terrain, afin de construire une compréhension multidimensionnelle de l'évolution du paysage et de la perception de sa valeur. Ce choix se concrétise par une étude de cas approfondie : le bassin versant du fleuve Tsien-t'ang (Qiantang). La recherche documentaire et l'enquête de terrain ne sont pas deux phases séparées, mais plutôt un processus cyclique d'interaction continue et d'inspiration mutuelle.

Les informations et les données issues de la documentation orientent les zones et questions clés de l'enquête de terrain ; tandis que les nouvelles découvertes, contradictions et perceptions sur le terrain amènent en retour à réexaminer et à explorer la documentation, proposant de nouveaux cadres d'interprétation. Finalement, le croisement et l'intégration de l'analyse documentaire, des transcriptions d'entretiens, des documents graphiques et des notes de croquis, viennent étayer l'argumentation centrale concernant la planification et la construction des paysages dans le bassin versant du Ts'ien-t'ang.

La recherche documentaire constitue donc la pierre angulaire initiale de cette étude, permettant de construire une base documentaire diversifiée, interculturelle et multi-niveaux. Elle mobilise des articles et ouvrages scientifiques, en français, anglais et chinois, de la littérature grise (notamment concernant les projets d'aménagement paysagers) en chinois, ainsi que de nombreuses œuvres littéraires et picturales sources. Parmi elles, le rouleau de peinture *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* (fùchūn shānjū tú, 富春山居图) de Houang Kong-wang occupe une place centrale, s'avérant une source d'inspiration majeure, tant concrète que théorique, pour de nombreux projets urbains en Chine jusqu'à aujourd'hui.

Les sources primaires en langue chinoise ont été consultées ou collectées dans des bibliothèques spécialisées en Chine (entre autres de l'Université du Zhejiang, ou de Shanghai), notamment pour les ouvrages et articles de revues anciens, ou via internet à partir des plateformes académiques en ligne et des bases de données telles que l'« Alliance nationale de conseil en référence des bibliothèques de Chine ».

Le corpus comprend des classiques fondateurs comme le *Chan-haï king* ou *Livre des Montagnes et des Eaux* (en pinyin : Shān Haǐ Jīng, 山海经) sur les techniques de création des jardins, ainsi que des traités de peinture de paysage comme « *Introduction à la peinture de montagne et eaux* » (*Houa chan-chouei Hiu* 画山水序) de Tsong Ping rédigé vers 440, « *Description de la peinture* » (*Hiu Houa* 叙画) de Wang Wei (414 - 453 après JC), deux peintres lettrés ermites des dynasties du Sud, ou dans le chapitre *Discipline du chan-chouei* (*chan-chouei siun*) de l'ouvrage théorique sur la peinture de paysage *Lin-ts'iuan kao-tche* (林泉高致) de Kouo Hi (郭熙, vers 1023 – 1085, dynastie des Song du Nord) et son fils, par exemple. De nombreux poèmes de différentes périodes ont aussi été collectés, ainsi que de nombreuses peintures de paysage, comme « *séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » concernant les paysages du fleuve Tsien-t'ang bien sur, mais d'autres également, analysées et servant de source primaire d'information pour comprendre la manière dont était représentée l'ambiance poétique et la « culture de la réclusion » des lettrés.

Lors de mon long séjour en France, cette bibliographie a été complétée dans les bibliothèques universitaires ou à partir des sources des « OpenEdition Journals » français. Le géographe et penseur du paysage français Augustin Berque a ainsi fourni un cadre théorique pour analyser le processus de

construction culturelle du paysage dans le bassin versant du Tsien-t'ang grâce à son ouvrage « Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse ». De plus, les monographies sinologiques d'histoire de l'art telles que « Art et sagesse en Chine Mi Fou » de Vandier-Nicolas Nicole, ont fourni une interprétation culturelle approfondie sur la manière dont les lettrés chinois anciens (comme le calligraphe et peintre Song Mi Fu) percevaient et façonnaient le paysage naturel à travers leur pratique artistique.

Je me suis également appuyé sur ma formation académique reçue en Chine concernant les courants de la philosophie traditionnelle chinoise, notamment le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme, pour saisir leur influence dans les projets d'aménagement paysagers modernes.

Pour approfondir l'objet d'étude spécifique qu'est le bassin versant du Tsien-t'ang, cette recherche a accordé une attention particulière à la collecte de documents historiques locaux et de la littérature spécialisée en design paysager. Une étude systématique a été menée sur plus d'une dizaine de monographies, dont la série *Collection du fleuve Ts'ien-t'ang* qui documente en détail l'évolution du paysage, les transformations urbaines, les coutumes populaires et les récits littéraires du bassin versant, constituant une source historique primaire indispensable pour reconstituer les formes paysagères historiques et le contexte socio-économique du bassin.

Les sites web officiels locaux tels que le site du Gouvernement populaire de la ville de Jiande (https://www.jiande.gov.cn), Hang-tcheou Online, et le site du gouvernement du comté de Youxi, ainsi que les dernières directives de planification urbaine, rapports de travail gouvernementaux, listes de protection du patrimoine culturel et autres informations publiques, ont permis de comprendre les orientations de la planification paysagère dans le contexte politique contemporain. Parallèlement, les sites web officiels et des portfolios publiés par des agences de design renommées telles que « Studio gad·line+ » et l'Institut de conception architecturale paysagère de l'Académie des Beaux-Arts de Chine, ont été suivis pour analyser leurs projets réalisés dans la région, et saisir les dynamiques pratiques et les nouveau concepts du design paysager contemporain.

Si la recherche documentaire dresse la « carte » historique et théorique, l'enquête de terrain est le processus de « marcher sur le territoire », visant à vérifier, compléter, voire corriger les points de vue documentaires, et à acquérir des données primaires vivantes et une expérience approfondie du lieu. Entre 2018 et 2025, cinq enquêtes de terrain systématiques ont été menées dans le bassin versant du Ts'ien-t'ang, en Octobre 2018, Novembre 2019, Novembre 2020, Novembre 2023 et Avril 2025, permettant d'observer et d'enregistrer les tendances d'évolution à long terme du paysage dans la région. Les éléments arpentés et étudiés ont été les masses d'eau du lac Ts'ien-tao (paysage composite artificiel-naturel) et le lac de l'Ouest de Hang-tcheou (paysage classique hautement humanisé), et les différentes sections fluviales et leurs

paysages riverains d'amont en aval ; le Xin'an Jiang à l'amont, caractérisé par ses eaux claires et ses paysages de gorges, le *Fou-tch'ouen* Jiang, cours moyen, célèbre pour l'atmosphère poétique et picturale dépeinte dans « *séjour dans les montagnes Fou-tch'ouen* », et la rivière Ts'ien-t'ang dans le cours inférieur, caractérisée par son mascaret et sa zone urbaine riveraine.

J'ai également visité plusieurs jardins classiques notamment le Jardin de l'Humble Administrateur et la Forêt des Lions à Sou-tcheou, référence majeure pour l'aménagement paysager chinois, permettant une analyse comparative entre le raffinement miniature de l'art des jardins dans la région du Kiang-nan et les relations avec les nouveaux jardins paysagers au sein du bassin versant du Ts'ien-t'ang.

Lors de ces visites de terrain, des entretiens semi-structurés ont été menés avec des membres d'administrations locales, spécifiquement du gouvernement du bourg de Mei-tcheng. Ces entretiens ont non seulement permis d'obtenir des informations faisant autorité sur les plans de développement locaux, les politiques de protection et les défis, mais ont également permis de collecter un certain nombre de documents précieux non publics ou internes, tels que des plans, des chroniques locales et des cartes historiques, complétant ainsi considérablement les lacunes de la documentation publique.

Sur les sites arpentés, des résidents locaux, pêcheurs, artisans âgés, etc., ont aussi été approchés de manière aléatoire ou sélective pour collecter des histoires orales et de mémoire populaire. Par des conversations informelles ou des entretiens approfondis, leurs souvenirs personnels et récits oraux concernant l'évolution du paysage local, les événements historiques (tels que la construction de réservoirs, la démolition de villes anciennes, les festivals) ont été enregistrés. Ces archives « vivantes » populaires fournissent une perspective venant de la base, émotionnelle, pour comprendre la valeur socio-culturelle du paysage, dialoguant et complétant utilement les documents officiels.

Le dessin de paysage est un autre outil que j'ai mobilisé dans ce travail, permettant par la graphie, de nous imprégner des paysages et des sentiments des peintres et poètes anciens face à eux. De nombreux croquis sur le site ont été réalisés lors de chaque mission sur le terrain. Ces esquisses, qui ne sont pas jointes au manuscrit pour la plupart, vont bien au-delà d'une simple représentation visuelle copie des paysages d'aujourd'hui ; ce sont des « dessins analytiques » fusionnant l'analyse visuelle, l'interprétation spatiale et la réflexion immédiate. Le contenu couvre la structure spatiale du site, les corridors visuels, la configuration de la végétation, l'interaction entre l'architecture et la topographie, les matériaux et les textures, ainsi que les traces de l'activité humaine. Ce processus oblige le chercheur à une observation, une distillation et une abstraction profondes, générant ainsi une interprétation primaire directe et perspicace des qualités du lieu, qui est une source importante pour la formation des points de vue originaux de cette recherche.

Je me suis également appuyé, pour analyser les peintures et calligraphies, sur ma formation comme landscape designer, que j'enseigne depuis 2005, au Collège professionnel technique d'agriculture et de sylviculture de Shanghaï au Département « jardinage et Horticulture » de 2005 à 2016, puis au département « paysage » de 2016 à 2018, et désormais à l'Université normale de Qufu en Chine.

L'analyse des données hétérogènes collectées mobilise plusieurs grilles de lecture interconnectées et interdisciplinaire.

Une première grille d'analyse spatiale et morphologique s'intéresse aux formes concrètes des espaces aménagés, examinant l'organisation spatiale, l'orientation, les relations symbiotiques ou conflictuelles entre les villes ou villages et les éléments naturels (montagne, eau), la structure viaire, ou la composition des séquences paysagères. Cette lecture est constamment éclairée par la confrontation avec les modèles traditionnels : les préceptes du Feng-shui (configuration des « quatre animaux célestes », recherche du "siuo 穴" [spatial idéal]), les plans normatifs du *Kaogongji*, ou les principes de composition des jardins (emprunt, cadre, dissimuler et révéler des éléments, etc.).

La seconde grille d'analyse, discursive et sémantique, se concentre sur la dimension langagière et symbolique des projets architecturaux ou d'aménagement étudiés. Elle analyse les discours qui les accompagnent et les légitiment dans un corpus non exhaustif de documents officiels, plaquettes de promotion, panneaux explicatifs sur site, articles de presse, communications des architectes. L'objectif est d'identifier le lexique employé, les références historiques ou artistiques invoquées, les valeurs mises en avant (harmonie, renaissance culturelle, développement durable, identité locale), et de décrypter les processus rhétoriques de construction d'une continuité culturelle.

La troisième grille d'analyse examine les mécanismes par lesquels le patrimoine matériel (bâtiments, sites) et immatériel (savoir-faire, modèles esthétiques) est sélectionné, évalué, restauré, mis en scène et, finalement, réinventé. Elle questionne les choix de ce qui est préservé, reconstruit à l'identique ou réinterprété de manière contemporaine. Elle étudie comment ces processus répondent à des agendas contemporains multiples de développement touristique, renforcement d'une identité locale, amélioration du cadre de vie, ou prestige politique.

Le croisement permanent de ces perspectives enrichit l'analyse sur l'histoire culturelle pour contextualiser les sources textuelles et iconographiques, la géographie humaine et culturelle pour penser les rapports société-espace et la construction sociale des paysages, l'urbanisme et l'architecture du paysage pour analyser les techniques de projet et les doctrines professionnelles et l'anthropologie pour saisir les pratiques sociales, les représentations et les logiques des acteurs.

Cette fertilisation croisée permet de construire une compréhension holistique des paysages étudiés comme « faits sociaux totaux », où se nouent des dimensions politiques, économiques, esthétiques et symboliques.

Pour répondre à la problématique de cette thèse et comprendre comment la culture paysagère classique chinoise est mobilisée dans les projets d'aménagement actuels, elle a été organisée en trois chapitres.

Cette thèse présentera ainsi d'abord une introduction approfondie au paysage chinois traditionnel. Dans ce premier chapitre, j'analyserai de manière détaillée en quoi consiste la conception traditionnelle chinoise du paysage, à travers ses expressions fondamentales : le paysage idéal dans les œuvres littéraires traditionnelles, et la peinture de paysage comme expression artistique du paysage. J'évoquerai également le jardin de lettrés dans le Kiang-nan (en pinyin : Jiangnan) comme représentation typique des jardins classiques chinois. Je m'intéresserai enfin aux modèles traditionnels de planification urbaine, notamment au Feng-shui, bases théoriques importantes pour la planification urbaine et rurale en Chine.

Après avoir cerné les formes et les concepts de base de la culture paysagère chinoise, je me pencherai dans un second temps sur un cas précis, la vallée du fleuve Ts'ien-t'ang (en pinyin : Qiantang), localisée dans la province du Tchö-kiang (en pinyin: Zhejiang, 浙江) décomposées en trois sections d'amont en aval.

L'étude du bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang se justifie par le fait que, comme le dit Bethemont (1999) cité par Tao (2012), un « fleuve présente une dimension plurielle à la fois comme ressource, comme force motrice du développement, comme cadre de vie et comme élément de structuration de l'espace, mais aussi comme lieu de conflit. ».

Le deuxième élément est la place majeure qu'occupe ce fleuve et les villes et territoires qui le bordent, dans la culture et l'histoire chinoise, malgré sa taille modeste comparée aux fleuves Jaune et Yangtze, auquel il est par ailleurs connecté par le grand canal, et son impact sur le développement de la pensée paysagère en Chine.

On s'intéressera pour l'étude de ce bassin versant à ses caractéristiques culturelles et paysagères, en le décomposant en trois sections du fleuve Ts'ien-t'ang ; Si-Ngan à l'amont, Fou-tch'ouen au centre et Ts'ien-t'ang à l'aval, abordant non seulement les composantes « naturelles » que les cultures spécifiques qu'elles abritent et les villes et les villages.

A partir de différents éléments patrimoniaux majeurs de ce bassin versant, décomposé en trois sections d'amont en aval, et des différentes cultures sur les rives du fleuve, on étudiera donc les représentations du paysage du fleuve Qiantang et les fondements culturels de ces représentations, avec notamment quelques œuvres emblématiques comme *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang. On analysera également la traduction urbanistique de ces principes philosophiques et artistiques dans la ville de Mei-tch'eng et plusieurs villages restaurés ces dernières années, dans un contexte où « En Chine, la politique rurale mise en place pendant les 30 premières années par le

communisme n’a fait qu’accroitre la dichotomie entre les villes chinoises et le monde rural » (Sanjuan, 1999).

Dans le troisième chapitre, en analysant de nouveaux projets paysagers dans les trois sections d’amont en aval du fleuve, et au regard de ses représentations artistiques classiques, j'expliquerai comment le concept de paysage chinois traditionnel est appliqué, réinterprété ou instrumentalisé dans les nouveaux projets de créations paysagères, dans une région au riche patrimoine culturel paysager et artistique. Il s’agira d’y évaluer la nature et la profondeur de la persistance des traditions, répondant ainsi à l’hypothèse de départ.

En effet, malgré le contexte de transformation profonde et rapide des villes et campagnes de la Chine moderne, la culture plurimillénaire nourrie de philosophies antiques, continue d’imprègner encore aujourd’hui de manière significative les nombreux projets d’aménagement à différentes échelles spatiales, que ce soit par la force d’une continuité souterraine ou par les détours d’une réinvention contemporaine.

Chapitre 1

La conscience paysagère en Chine

Le « Paysage » n'est pas un concept universel, et de nombreuses civilisations n'ont pas de mot pour dénommer le « paysage ». Selon Augustin Berque, spécialiste bien connu de la pensée paysagère et géographe français qui voyage fréquemment au Japon, il n'y a que deux civilisations dans l'histoire qui ont créé une culture « paysagère » ; la Chine sous les dynasties Wei et Tsin (220-420) et l'Europe pendant la Renaissance (Escande, 2003, p.79). A. Berque (2009) a sélectionné empiriquement sept critères attestant d'une conscience paysagère dans une civilisation, qui sont, « par ordre de discrimination croissante : 1. une littérature (orale ou écrite) louant la beauté de l'environnement ; 2. une toponymie marquant la beauté de certains lieux (p.ex. en français Bellevue, Mirabeau etc.) ; 3. des jardins d'agrément ; 4. une architecture aménagée pour jouir d'une belle vue ; 5. des peintures représentant l'aspect sensible de l'environnement ; 6. un ou des mots pour dire « paysage » ; 7. une réflexion explicite sur le thème du paysage. » (Berque, 2009, p. 82).

Concernant les **mots** dans la langue pour désigner le « paysage », il existe une vingtaine de termes classiques chinois pour le moins courants pour évoquer le « paysage ».

Le premier terme chinois pour exprimer le paysage est « chan-chouei » (en pinyin : shān shuǐ, 山水), Chan 山 signifiant « montagne » et chouei 水 « eau ». L'utilisation des deux caractères « 山 chan » et « 水 chouei » en conjonction, avec le mot « 山水 chan-chouei » comme mot stéréotypé, doit être apparue pour la première fois dans le *Chan-haï king* ou *Livre des Montagnes et des Eaux* (en pinyin : Shān Haǐ Jīng, 山海经), un texte de géographie de la Chine ancienne de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.). Dans le *Chan-haï king · Hai-nei-hi-king* « 山海经 · 海内西经 », il est écrit : « L'endroit où Houji (le Dieu de l'agriculture) a été enterré est entouré de *chan-chouei* (montagnes et eau). C'est dans la partie occidentale du pays de Ti ».

Au fil de l'histoire, quantité d'autres termes sont apparus dans les textes théoriques chinois pour désigner diverses nuances, qui ne sont qualifiées que d'un seul et même terme en français : paysage, mot né de la peinture au début du XVIe siècle, et utilisé plus tard également d'autres pays européens ; « paisaggio » en italien, « landscape » en anglais et « landschaft » en néerlandais et allemand (Franceschi-Zaharia, 2016).

Le chinois fait à contrario « la différence entre le paysage littéraire et pictural, chan-chouei 山水, « montagnes et eaux », et le paysage issu de la perception, Fong-tsing (en pinyin : fēng jǐng) 风景, « scène lumineuse ». De ces deux termes découlent une bonne dizaine d'expressions servant à nuancer et à préciser le sens de chacune de ces deux formes de « paysage » » (Escande, 2018, p.4). Au moins dix autres mots ont donc été inventés pour désigner le paysage, classés selon l'année d'apparition des mots, on note ainsi « shān chuān » 山川, « fēng jǐng » 风景, « fēng guāng » 风光, « jǐng sè » 景色, « jǐng wù » 景物, « qiū hè » 丘壑, « shān sè » 山色, « shān guāng » 山光, « jǐng zhì » 景致, « jǐng guān » 景观 (Escande, 2003, p. 85). Concernant ces nuances on peut citer « par exemple, dans

l'ouvrage « Annales des peintres célèbres des dynasties successives » de Zhang Yanyuan, l'expression *yunwu* 雲物 (nuage + objet) qui désigne à la fois la couleur et la forme des nuages et, plus globalement, le paysage » (Escande, 2010, p. 585) indique que « lorsqu'il est question de jinghou 景候 (« scène » + « examiner » ou « scène » + « période »), l'expression désigne la peinture de paysages qui ne dépeint pas des montagnes et eaux, mais des scènes campagnardes par exemple. Quant à l'expression « k'ieou-ho » (en pinyin : qiuhe, 丘壑, colline et ravin), elle désignait à l'origine la demeure de l'ermite et porte par la suite sur le paysage que chacun garde en son coeur. En français, il est alors nécessaire soit d'user de périphrases, soit de mettre des notes… » (Escande, 2018, p.5).

La confrontation de ce large spectre terminologique du paysage chinois avec l'homogène et uniforme expression moderne, suggère la valeur incontestable du paysage dans la culture classique chinoise (Liu, 2018). En effet, plus une langue utilise de mots pour désigner la même réalité, plus cette réalité est importante pour la culture (Escande, 2003, p. 85).

Le concept moderne universel de paysage, introduit en Chine de l'Occident au siècle dernier par l'intermédiaire du Japon, a transformé, voire supplanté non seulement les anciens principes fondamentaux relevant d'un naturalisme philosophique et d'une culture lettrée des montagnes-eaux (chan-chouei 山水), mais aussi leurs terminologies — y compris le terme même de « paysage » 景观 (Liu, 2018).

Concernant le deuxième critère d'une **littérature** associée à la célébration des paysages, elle est très abondante en Chine.

La poésie paysagère existait déjà sous les dynasties Wei, Tsin et les dynasties Du Nord et du Sud, époque de grande division politique qui a duré plus de 300 ans (220-581). En 207, Ts'ao Ts'ao (en pinyin : Cao Cao, 曹操, 155-220), général, père du fondateur de la dynastie Wei, a écrit le plus ancien et le plus complet des poèmes paysagers ; *Kouan ts'ang-hai* (Contempler la vaste mer, 观沧海), sur la route d'une expédition militaire victorieuse. La splendeur naturelle du paysage exalte les émotions passionnées du poète, qui reste sans voix pour les exprimer.

观沧海

东临碣石，以观沧海。
水何澹澹，山岛竦峙 。
树木丛生，百草丰茂。
秋风萧瑟，洪波涌起。
日月之行，若出其中；
星汉灿烂，若出其里。
幸甚至哉，歌以咏志

Contempler la vaste mer (Kouan ts'ang-hai)

East, climbing the Towering Rock
To gaze on the blue of the sea.
How tossed and troubled the waters,
How tall and stark the island peaks.
The trees grow crowded together, Every plant flourishing and green .
The autumn wind sighs and sings
As the great waves break and surge.
The courses of the sun and moon
Seem to rise from the waves.
The Milky Way in splendour and brilliance
Seems to rise from the sea.
Fortune indeed is come
And singing expresses our hopes

Poème 1. « Contempler la vaste mer » (*Kouan ts'ang-hai*, 观沧海) de Ts'ao Ts'ao (Traduction en anglais par Rafe de Crespigny, *Imperial Warlord. A Biography of Cao Cao 155–220 AD*, vol. 99, Sinica Leidensia Leiden, Boston, Brill, 2010, p. 238)

De la dynastie Méridionale à la fin de la dynastie Tsin, il n'y a guère eu de poète important qui n'ait pas écrit de nombreux poèmes paysagers. Sie Ling-yun (en pinyin : Xie lingyun, 谢灵运), penseur et calligraphe (385-433) a été le premier poète de l'histoire de la poésie chinoise à composer de la poésie paysagère avec beaucoup de force, ancêtre de l'école des poèmes paysagers. Le long poème paysager de Sie intitulé le « Fou[2] de Séjour dans la Montagne 山居赋 » décrit méticuleusement le paysage que l'on peut voir depuis le manoir familial de Sie dans la montagne de Kouei-ki (en pinyin : kuaiji, 会稽), dans la province du Tchö-kiang (en pinyin : Zhe jiang, 浙江), dans toutes les directions, de près comme de loin. La disposition du manoir de Sie est parfaitement intégrée au paysage et à la topographie, et les bâtiments se fondent à l'environnement comme un tout, procurant un sentiment de cohérence reliant le ciel et la terre, dans une variété de formes. La beauté du jardin incarnée par le manoir de Sie fut un modèle pour les générations suivantes de lettrés et de savants qui vivront dans les montagnes, et pour le développement des jardins paysagers et des jardins de lettrés ultérieurs.

En effet, les **jardins**, non agricoles, quatrième critère d'une civilisation paysagère, sont également très répandus et anciens en Chine. Les jardins classiques chinois, représentatifs des jardins orientaux, figurent parmi les trois principaux systèmes de jardins dans le monde, avec des jardins royaux et des jardins de lettrés (文人园林).

C'est sous les dynasties Wei, Tsin et Du Nord et du Sud (220-589), périodes émaillées de nombreux conflits civils et d'instabilité politique, terreau fertile pour un grand nombre d'ermites[3] parmi les lettrés recherchant l'isolement, que les jardins de lettrés ont vu le jour, constituant alors des lieux de retraite du monde en ces périodes troublées. Ce courant préconisant la réclusion et la recherche d'émotions dans le paysage est appelé « Wei-Tsin fong-lieou » c'est-à-dire « L'esprit du vent et des eaux courantes » (Vandier-Nicolas, 1985, p.9). Popularisés sous la dynastie des T'ang, les jardins de lettrés ont prospéré sous la dynastie des Song et ont atteint leur apogée sous les dynasties des Yuan, des Ming et de Ts'ing.

[2] Fou 赋 est une forme de littérature chinoise.

[3] On peut citer Ruan ki, Ki K'ang 嵇康, Liu Ling, Xiang Xiu, Ruan Cheng, Shan Tao et Wang Rong (阮籍、嵇康、刘伶、向秀、阮成、山涛、王戎), connus comme les "Sept Sages de la Forêt de Bambou", savants célèbres. Avec une indulgence teintée de cynisme, les célébrités s'affranchissaient des contraintes du rituel et cherchaient à affirmer l'émancipation de leur individualité. D'une part, cela se manifestait par des gestes concrets : boire du vin, s'approprier des vêtements, etc. ; d'autre part, cela se traduisait par un style idéologique qui valorisait l'isolement, où les émotions se diffusaient et imprégnaient le paysage..

Ces jardins réalistes et de style inspiré de la peinture de paysage au pinceau à main levée, constituant le « jardin chan-chouei » chinois ou jardin de lettrés, ont marqué un tournant dans le développement des paysages chinois.

À cette époque, les beaux paysages (paysages naturels) situés à la périphérie des villes sont devenus des lieux de visite et de rassemblement pour les lettrés[4]. Parmi les jardins de lettrés les plus représentatifs, on peut citer « le manoir T'ao Ts'ien » (陶潜庄园) et le « Manoir de la famille Sie » (谢氏庄园), construits au milieu des montagnes et des eaux naturelles à la périphérie de la ville.

Le manoir T'ao Ts'ien était un petit domaine productif dans la montagne géré par le célèbre lettré chinois T'ao Yuan-ming (372/365-427). T'ao Yuan-ming démissionna de ses fonctions de haut fonctionnaire et se retira au pied du mont Lu. Sa famille n'était pas riche, et bien que le domaine fût petit et frugal, il était confortable à vivre dans le jardin. Il écrivit beaucoup de poésie et d'œuvres littéraires sur le manoir. Il s'agit notamment des célèbres poésies pastorales, des Cinq poèmes de « Retourner (et s'installer) à la campagne » 《归园田居》, des Vingt poèmes de « Boire du vin» 《饮酒》, etc.

Le Manoir de la famille Sie, est lui un grand domaine de la famille Sie Ling-yun, situé dans la montagne à Kouei-ki dans la province du Tchö-kiang, avec deux résidences, une au sud et une deuxième au nord. Dans son poème de paysage « Séjour dans la montagne », Sie, outre la description du paysage naturel, se réfère également aux constructions dans le jardin tels que la maison, mais aussi au choix du site, l'aménagement de la route et la structure du paysage, éléments que l'on ne trouvait pas dans les œuvres littéraires précédentes. C'est le signe du développement d'une nouvelle étape avec les « Jardins paysagers naturels 自然风景园, en lien avec la théorie Feng-shui qui a commencé à se développer à ce moment-là.

Les jardins privés, apparus comme un type spécifique en lien avec les turbulences politiques favorisant la tendance à la recherche de l'isolement chez les lettrés, les aristocrates et les fonctionnaires érudits, présentent deux tendances : l'une de luxe aristocratique, l'autre poursuivant la réclusion et le plaisir des montagnes, des forêts, des sources et des rochers, par des lettrés et des personnes célèbres, processus précurseur des générations ultérieures de « jardin de lettrés ».

Concernant le troisième critère des **représentations picturales du paysage**, « le terme picto-idéographique *chan-chouei* 山水, renvoie par deux éléments concrets, « montagne » et « eau », à une forme classique de peinture à l'encre de paysage naturel » (Fong, 1984 ; Clunas, 1997) qui existait dès les dynasties Wei, Tsin, du Sud et du Nord (220 à 581). Par ailleurs, on trouve ce terme chan-chouei 山水 dès le IVe siècle dans des traités de peinture, notamment dans les deux premiers ouvrages théoriques sur la peinture de paysage rédigés par Tsong Ping (en pinyin : Zong Bing 宗炳, 375 - 443) et Wang Wei (en pinyin : Wang Weī,

[4] Comme la réunion élégante à Lan-t'ing (le Pavillon des Orchidées, villa de Wang Hi-tche).

王微, 414 - 453 après JC), deux peintres lettrés des dynasties du Sud vivant en ermites. Il s'agit respectivement de « *Introduction à la peinture de montagne et eaux* » (*Houa chan-chouei Hiu*, en pinyin : Hua shan shui xu 画山水序) rédigé vers 440, et « *Description de la peinture* » *Hiu Houa* (en pinyin: Xu hua : 《叙画》). La "*Théorie de la forme et de l'esprit* » (形神论) de Tsong Ping dans son *Houa chan-chouei Hiu* montre clairement la naissance de la conscience du paysage en Chine. Cette peinture de paysage est finalement devenue un genre de peinture indépendant de la peinture de personnages sous les dynasties Souei et T'ang.

Dans le traité de Tsong Ping, « le terme chan-chouei est […] connoté d'une réflexion philosophique, voire éthique sur la peinture de paysage : en ne la réduisant pas à une expérience esthétique, Zong Bing a fait de la peinture shanshui une œuvre morale de perfectionnement personnel, en accord avec la doctrine bouddhique. » (Hu, 2020)

Dans sa « Théorie de la forme et de l'esprit » (*Houa chan-chouei Hiu* 形神论) de Tsong Ping, il propose, d'un point de vue taoïste, que « *Les montagnes et les eaux, par leur substance, aspirent à l'esprit ; Par leurs formes, elles séduisent le Tao*[5](*la Voie). Le sage purifie son âme pour savourer ces manifestations* » (山水质而趣灵，山水以形媚道).

Comme l'a également souligné A. Berque (1995, p.82), « *Quant aux montagnes et aux eaux, tout en possédant une forme matérielle, elles tendent vers le spirituel* ».

En tant que manifestation du Tao, le paysage est donc également une manifestation de l''Esprit. Ainsi, pour écrire l'Esprit dans la forme, il faut aussi obtenir l'esprit. C'est ce qu'a développé Kou K'ai-tche[6] (*en pinyin : Gu Kaizhi,* 顾恺之*, 348-409 AD*) avec sa « forme pour écrire l'esprit » dans sa peinture de figures.

Dans le *Houa chan-chouei Hiu* 画山水序, Tsong Ping a également proposé l'idée que « le sage clarifie son coeur et savoure les phénomènes » (贤者"澄怀味象), c'est-à-dire qu'il purifie son âme pour savourer. Cela signifie que l'état d'esprit dans lequel on apprécie la peinture de paysages est un plaisir esthétique qui transcende l'utilitarisme, où les émotions ne sont pas une agitation avec des sensations faites de hauts et de bas, mais plutôt la joie d'un « esprit libre » (ou une volupté, ou le plaisir d'être joyeux) dans un jeu tranquille. Dans le livre, le terme « *promenade allongé au lit »*[7] ou « *promenade couchée* » (卧游) était autrefois synonyme de peinture de paysage. Comparé au coût d'achat d'une maison sur le terrain pour vivre dans l'isolement dans les montagnes, réaliser des

[5] Dans le langage courant, le terme Tao a plusieurs significations. En voici les principales : voie, loi, norme, règle, vérité, vertu, perfection, devoir, justice, équité, ordre, état ou condition de vie ; et l'énumération pourrait se poursuivre. En somme, le Tao est un pouvoir régulateur de la vie humaine ; il est la loi de la vie sociale (Kao, 1938, p. 105).

[6] Kou K'ai-tche était un peintre de la dynastie des Tsin orientaux. Connu comme l'ancêtre de la peinture chinoise, il est le plus ancien et le plus célèbre peintre jamais recensé en Chine. Son chef-d'œuvre est le long rouleau de *Luo Shen Fu*, qui est le pionnier de la peinture traditionnelle chinoise. Dans sa théorie de la peinture de figures, il a proposé la "théorie de la forme et de l'esprit", dans laquelle la forme est utilisée pour écrire l'esprit.

[7] S'allonger dans le lit et admirer la peinture du paysage, c'est comme voyager dans le paysage.

peintures de paysage est plus économique et plus facile pour les lettrés ordinaires, et il peut également permettre d'atteindre l'isolement spirituel (Clunas, 1997, p. 120).

Le *Houa chan-chouei Hiu* a servi de point de départ à la théorie de la peinture de paysages chinoise et a eu un impact très profond sur la création des générations suivantes des peintres de paysage. Il a ainsi établi l'indépendance de la valeur esthétique des paysages naturels chinois. (Chen M.-X., 2021, p. 73).

D'autre part, ainsi que l'ont écrit Kouo Hi (*en pinyin : Guo Xi*, 郭熙, vers 1023 – 1085) de la dynastie des Song du Nord et son fils dans l'ouvrage théorique sur la peinture de paysage *Lin-ts'iuan kao-tche* (*en pinyin : Lin quan Gao zhi*,林泉高致) :

Les montagnes du printemps, légères et radieuses, semblent sourire ;
春山淡冶而如笑，

Celles de l'été, d'un vert profond, ruissellent de vie ;
夏山苍翠而如滴，

En automne, pures et lumineuses, elles se parent comme pour une fête ;
秋山明净而如妆，

En hiver, mornes et blêmes, elles s'assoupissent dans le silence.
冬山惨淡而如睡。

Ainsi, les montagnes en toutes saisons prendraient le caractère des hommes.

Dans le processus de création de la peinture de paysage traditionnelle chinoise, des peintres comme Tsong Ping et Kouo Hi exprimeront délibérément la relation étroite entre l'homme et la nature, analyseront et décriront en détail cette correspondance entre l'esprit humain et la nature. Cette activité de peinture de paysage est connue à l'époque moderne sous le nom de « conscience paysagère » 山水意识 (Li, 2015).

1.1. L'idée du paysage dans la philosophie traditionnelle chinoise

Le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme sont les trois courants principaux, qui se complètent, de la philosophie traditionnelle chinoise, et les piliers de la culture traditionnelle (Zhou, 2008, p.4-5). Deux d'entre elles, le confucianisme (lié à la culture d'origine) et le taoïsme (la seule religion chinoise autochtone et survivante), sont deux « écoles culturelles » traditionnelles et originales, avec leurs propres perspectives philosophiques sur le paysage.

1.1.1 La conception confucéenne du paysage comme symbole de la vertu personnelle « chan-chouei pi-tö » 山水比德

Le confucianisme appellé *jou-kia* (en pinyin : rujia, 儒家), l'école des *jou* (en pinyin : ruxue, 儒学) en chinois, est l'une des « Cent écoles de pensée » pré-Ts'in, et la plus influente de Chine. La politique de « vénérer exclusivement l'école confucéenne » fut adoptée sous la dynastie des Han. Le confucianisme occupe donc une place majeure dans l'histoire culturelle chinoise mais aussi dans le monde de l'Asie de l'Est.

Au temps de la Dynastie des Tcheou (1122 à 255 av. JC) le terme *jou* désignait, d'une part, les savants, les philosophes et les érudits, et de l'autre, les maîtres de l'enseignement public chargés par l'État d'enseigner au peuple la législation civile et les doctrines morales des anciens sages (Kao, 1938, p.11).

Confucius (K'ong-tseu, en pinyin : Kong zi, 孔子, 551-479 av. JC), consacra toute sa vie à enseigner, à colliger et à corriger les anciens documents[8] et également à parcourir, en pèlerin, l'empire tout entier. Il fit du Tao le point de départ et le fondement de son système de pensée. Dans le langage courant, le Tao a plusieurs significations. C'est « la voie », « la loi », « la norme », « la règle », « la vérité », « la vertu », « la perfection », « le devoir », « la justice », « l'équité », « l'ordre » ou « les conditions de vie ». Cependant cette énumération pourrait se poursuivre, et pour résumer, le Tao est en somme, un pouvoir régulateur de la vie humaine, il est la loi de la vie sociale (Kao, 1938, p. 105).

À l'époque de Confucius, la doctrine de l'école des *jou* est essentiellement la sagesse traditionnelle des rois, sages et vertueux, hautes personnalités historiques de Chine.

Les classiques confucéens ne sont pas seulement un outil de domination idéologique, mais aussi la partie principale de la culture féodale chinoise.

Les textes classiques confucéens chinois les plus importants composés au fil des siècles, également connus comme les « quatre livres et cinq classiques » (*sseu-chou wou-king*, en pinyin : si shu wu jing, 四书五经), sont au cœur de la culture et de la philosophie de la Chine ancienne, englobant le confucianisme, la poésie, l'histoire et la théorie politique. Ils ont profondément influencé l'éducation, la conduite sociale et la gouvernance, et façonné le tissu intellectuel et moral de la société chinoise.

8 Les classiques anciens compilés et révisés par Confucius comprennent *le Livre des Poèmes*(en pinyin : Shi《诗》)*, les Annales des Empereurs* (en pinyin : Shu,《书》)*, le Mémorial des rites* (en pinyin : Li《礼》)*, le Livre de la Musique* (en pinyin : Yue《乐》)*, le Livre des Mutations* (en pinyin : Yi king《易经》) et *les Annales des Printemps et Automnes* (en pinyin : Chunqiu,《春秋》). Parmi eux, *le Livre de la Musique* a été perdu, tandis que *les Annales des Printemps et Automnes* sont une chronique de l'État de Lu compilée personnellement par Confucius.

Les « Quatre livres » sont composés du « *Ta-hio* » la Grande Science (大学) ; « *Tchoung-young* », au Juste Milieu (中庸) ; « *Louen-yu* », Entretiens de Confucius avec ses disciples (论语) ; « *Mentse* », Livres de Mentse (Mencius, 孟子). Les « cinq classiques » incluent le *Cheu-king* (Shi king) ou Livre des Poèmes (诗经) ; le *Chou-king* ou Les Annales des Empereurs[9] (尚书) / (书经) ; le *Li-ki* ou le Mémorial des rites (礼记) qui se divise en trois parties, le *Tcheou-li* (周礼), le *Yi-li* (易礼) et le *Li-ki* (礼记); le *Yi-king*, le Livre des Mutations (易经); et le *Tchouen-ts'iou*, Le Printemps et l'Automne (春秋).

Le *Louen-yu*, récit très fidèle des paroles et actions de Confucius et de ses disciples immédiats, est considéré comme « l'Évangile » de l'École des *jou*. Dans le chapitre *Yongye* (论语·雍也篇) du *Louen-yu* il est dit : « Le sage se réjouit dans l'eau 知者乐水, l'homme bienveillant se réjouit dans les montagnes 仁者乐山 ; le sage est actif (esprit flexible), le bienveillant est calme ; le sage est heureux, et le bienveillant vit longtemps ». Ce texte utilise les deux termes « montagne et eau » pour présenter les sages et bienveillants, comme aptes à changer et sachant comment changer, au caractère aussi doux et dynamique que l'eau qui coule ; comme justes, tolérants et non impulsifs, calmes et aussi stables et paisibles que les montagnes. L'eau est en effet douce, mouvante, inconstante, la montagne rigide, calme et constante. Les éléments du paysage naturel et le caractère humain sont donc connectés ensemble, atteignant l'état de « l'unité entre le ciel et l'homme » (*T'ien-jen Ho-yi*, en pinyin : tian ren he yi, 天人合一).

Le precepte philosophique confucéen le plus important concernant le paysage est en effet « chan-chouei pi-tö 山水比德 », où « pi 比 » signifie « compare à… » et « tö 德 » « la vertu / la moralité », comparant ainsi les montagnes et l'eau à la morale ou vertu humaine.

La pensée de Confucius du « *chan-chouei pi-tö* » contient non seulement l'appréciation de la beauté de la nature, mais aussi la louange de l'esprit de bienveillance 仁 et de sagesse 智. C'est une sorte de pensée philosophique profonde qui relie le paysage naturel avec la bienveillance éthique. Cette pensée est aussi l'une des racines idéologiques importantes de l'émergence et du développement de l'art paysager chinois (Chen, 2011, p. 69). Par exemple, les montagnes et l'eau dans les peintures de paysage des générations ultérieures représentent le caractère noble des peintres, des littérateurs et des observateurs. Les rocailles, les sources et les fontaines à bassins créés dans les jardins classiques reflètent également le caractère noble des propriétaires des jardins et des visiteurs. C'est cette idée qui donne au paysage, ainsi matérialisé, la connotation spirituelle de la vertu morale noble.

1.1.2 La conception taoïste du paysage « Tao imite la nature », (*Tao fa tseu-jan*, 道法自然)

9 Également connu sous le nom du *Classique des Documents* ou le *Livre des Documents*.

Le taoïsme est une tradition philosophique et religieuse chinoise hybride, complexe et comprenant diverses formes d'institutions et de doctrines (en constante évolution), dont le concept clé est le Tao, un mot qui, en chinois, peut signifier « chemin », « route », « parcours » ou « méthode » (Robson, 2016). Le concept philosophique taoïste[10] le plus important concernant le paysage est « *Tao fa tseu-jan* 道法自然 », « *Tao* » signifiant la « loi » et la « règle », « *fa* » signifiant « imiter… » et « *tseu-jan* » la « nature ». Cela veut dire que dans le Tao, « source » de l'univers, considéré comme un principe créateur mais pas comme une divinité, la nature se manifeste spontanément, sans intention supérieure et c'est à l'être humain de s'y intégrer. Cette intégration qui à son flux et ses rythmes, se fait par l'action (*wuwei*) et la spontanéité (*ziran*), pour atteindre le bonheur et une longue vie.

« *Tao fa tseu-jan* » est un principe philosophique du *Tao-tö-King* (en pinyin : Dao de king 道德经) « Livre de la Voie et de la Vertu » écrit vers 600 av. JC par Lao-tzeu[11] (en pinyin : Lao zi 老子). Le chapitre XXV dit : « *L'homme suit la terre, la terre suit le ciel, le ciel suit le Tao et le Tao suit ce qui est naturel* » (人法地、地法天、天法道、道法自然). Il renvoie à ce qui sous-tend l'état naturel des choses. « En d'autres termes, le tao, indiscernable, désigne l'ordre naturel des choses, avant et au-delà de l'intervention et du contrôle des hommes » (Robson, 2016).

« Le Tao se réfère à un principe universel, précédant l'origine de l'univers (l'état de chaos ou de néant primordial), qui initie le processus de création et est la cause de ses transformations décisives. Le Tao est la réalité immuable qui se trouve derrière la pluralité instable des transformations chaotiques. » (Robson, 2016). Le Tao est la force motrice la plus fondamentale du changement, la destination ultime de toutes choses, la loi des choses les plus simples et les plus profondes.

Le concept de « l'unité entre le ciel et l'homme » proposé par Tchouang-tseu (en pinyin : Zhuang zi, 庄子, 369-286 av. J.-C.) de l'école taoïste, est une idée philosophique majeure dans la tradition chinoise, formulée également par le confucianisme et le bouddhisme. Elle consiste à atteindre l'harmonie et la coexistence entre l'homme et la nature, entre l'homme et lui-même, mais aussi entre l'homme et l'État, pour maintenir l'intégrité et l'unité de la société humaine (Chen, 2016, p. 282). « L'homme et le Tao sont unis et le ciel et la terre sont nés avec moi, et toutes choses sont une avec moi 天地与我并生，万物与我为一 ».

Aujourd'hui, le milieu universitaire (et le monde scientifique plus largement) considère que le « Tao fa tseu-jan » de Lao-tseu ainsi que le « hiao-yao (A l'aise, 逍遥) »[12] et « hiu-king (Le calme virtuel, 虚静)[13] » de Tchouang-tseu, constituent

10 "L'école taoïste" fondé par Lao-tzeu et Tchouang-tseu est distinct du "taoïsme religion" qui apparut plus tard sous la dynastie des Han de l'Est. Les disciples du taoïsme doivent étudier et suivre les classiques et les théories de l'école taoïste.

11 Lao-tzeu a été le fondateur de l'école taoïste 道家 et était un natif de la fin du Tchouen-ts'iou 春秋 (770 av. JC - 476 av. JC). Plus tard vénéré comme ancêtre par le taoïsme 道教.

12 « A l'aise (*en pinyin : Xiao yao*, 逍遥) » : l'apparence et l'état d'être à l'aise et sans contrainte.

les racines idéologiques de l'art paysager en Chine (Chen, 2011, p. 69). En effet, la conception taoïste du paysage a eu une influence profonde sur le développement de la peinture de paysage en Chine. Les peintres admirant la nature vont ainsi voyager loin pour dessiner, pour « apprendre de l'extérieur et obtenir le cœur 外师造化，中得心源 ». La création artistique doit ainsi s'inspirer et suivre l'exemple de la nature, mais pas la reproduire ou simplement l'imiter. Elle doit accorder plus d'attention à l'expression et à la manifestation du sujet, qui doit s'accompagner de sa perception intérieure. Il s'agit d'un haut degré d'unité entre le sujet et l'objet, la reproduction et l'expression. L'auteur de cette idée est Tchang Tsao, peintre de la dynastie des T'ang au VIIIe siècle.

Cette conception a eu le même effet sur le développement des jardins chinois classiques.

1.2. Le rôle des lettrés dans le développement de la société paysagère en Chine

En Chine, l'esthétique des lettrés (*wen-jen*[14] 文人) a joué un rôle décisif dans le développement de l'esthétique nationale, et concomitamment dans l'esthétique du paysage.

Dans la culture confucéenne, la notion de « lettrés » se réfère aux intellectuels traditionnels et à un écrivain et poète possédant une certaine culture littéraire. En plus de la connaissance littéraire, le lettré doit également maitriser la culture artistique, le *ts'in* (古琴, semblable à un instrument de musique cithare chinoise), le *ts'i* (le go[15], 棋), le *chou* (la calligraphie,书) et le *houa* (la peinture, 画) des « quatre arts 四艺 ». Un lettré peut également être défini comme une personne sérieusement engagée dans la philosophie, la littérature, l'art et certaines sciences sociales, avec des sentiments humanistes[16].

1.2.1. Les lettrés sous le système d'examen impérial (système K'ö kiu)

Les lettrés occupaient une place très importante dans le système politique chinois, surtout après la mise en place du « système d'examen impérial » sous les dynasties Souei et T'ang.

---

[13] « Le calme virtuel (*en pinyin: Xu jing*, 虚静) consiste à amener l'esprit dans un état extrêmement calme qui n'a aucun désir, aucun gain ou perte, aucun utilitarisme.
[14] wen-jen，lettré, érudit 文人.
[15] Le go est un jeu de plateau originaire de Chine. Un des jeux de société les plus complexes au monde.
[16] Selon le poète chinois moderne Zhang Xiulin dans *Parler de lettré.*

Le système d'examen impérial, connu sous le nom de « K'ö kiu » (科舉, kējǔ), a constitué le pilier de la sélection de la bureaucratie en Chine pendant plus d'un millénaire depuis les dynasties Souei, T'ang, Song, Yuan, Ming jusqu'à Ts'ing (Liu, 2005, p.13). Ce système d'examens impériaux fut conçu pour recruter des fonctionnaires compétents sur la base du mérite plutôt que de la naissance.

Le système d'examens impérial était la forme la plus équitable de sélection des talents qui pouvait être adoptée à l'époque féodale, intégrant dans la classe dirigeante un grand nombre de personnes issues des classes inférieures et moyennes. Les dynasties T'ang et Song qui ont marqué le début du système d'examen impérial, ont ainsi bénéficié d'un dynamisme important et ont constitué un âge d'or du développement culturel de la Chine ancienne.

En prônant l'étude des classiques confucéens, le système visait aussi à diffuser un idéal moral et à renforcer l'unité idéologique de l'État, servant alors aussi d'outil de légitimation.

Les aspirants, souvent issus de familles modestes ou de la petite bourgeoisie, devaient maîtriser les textes classiques et les rituels confucéens. La réussite aux examens – d'abord locaux, puis provinciaux et enfin le Grand Examen national – était la voie royale vers une carrière administrative. Les lauréats devenaient membres de l'élite bureaucratique. Leur rôle n'était pas uniquement administratif, ils étaient aussi les gardiens de l'ordre moral et culturel et des valeurs traditionnelles, incarnant l'idéal confucéen du « sage-fonctionnaire ». Les lettrés formés dans le cadre du système « K'ö kiu » donc jouaient un rôle central dans la perpétuation et l'évolution de la culture et de l'État chinois pendant plusieurs siècles.

Un grand nombre de lettrés ont ainsi intégré le système officiel par l'examen d'État. Ils sont devenus la classe des « che ta-fou,士大夫 », qui participaient directement à la politique du pays, tout en créant et en transmettant la culture et l'art aux échelons supérieurs de la société. Ils influençaient ainsi l'orientation politique mais aussi esthétique de l'État et de la nation.

Les examens impériaux ont non seulement attiré les intellectuels des pays d'Asie de l'Est, mais ont également inspiré le Japon, la Corée et le Viêt Nam, de même que les pays occidentaux tels que la France, la Grande-Bretagne ou les États-Unis pour leurs propres systèmes d'examens et de concours de la fonction publique (Feng, 2015, p.333), exerçant une influence importante sur le développement des affaires publiques dans l'Europe moderne. Dans un article publié dans le Harvard Journal of Asian Studies en 1947, l'universitaire américain Coreg soulignait déjà que « la création du système d'administration civile chinois, avec l'examen impérial en son centre, était l'une des plus importantes contributions de la Chine au monde » (Kracke, 1947, p. 103).

Le système d'examens impérial a non seulement eu un impact important sur la société et la vie intellectuelle chinoises, mais il a également façonné le

tempérament érudit des Chinois et l'éthique chinoise du « respect du talent » (Li et Che, 2010, p. 86).

Le recrutement par examens a permis d'asseoir une administration relativement méritocratique et compétente, bien que non dénuée de critiques sur la rigidité et la théorisation excessive.

Modifié tous les trois ans à partir de la dynastie des Song du Nord, l'examen impérial était divisé en trois niveaux : l'« examen provincial » local (乡试), l'« examen métropolitain » central (省<尚书省>试) et l'« examen du palais royal » (殿试).

Ceux qui se présentaient à l'examen provincial étaient appelés *sieu ts'ai* 秀才, et *kiu jen* 举人 lorsqu'ils les réussissaient. Ceux qui arrivaient en tête des examens étaient appelés *kiai yuan* 解元. Les *kiu jen* qui se présentaient à l'examen métropolitain et les réussissaient étaient appelés *kiong che* 贡士, et *cheng yuan* 省元 ou *houei yuan* 会元 pour ceux arrivés en tête d'examen. Ensuite, les *kiong che* réussissant l'examen du palais impérial étaient désignés comme *tsin che*[17] . Les trois meilleurs des *tsin che*, grade le plus élevé, sélectionnés par l'inspection de l'empereur, étaient appelés *tchouang-yuan* 状元, *pang-yen* 榜眼 et *tan-houa* 探花.

Durant les dynasties Song du Nord et Song du Sud, il y eut plus de 30 000 *tsin che* et 118 *Tchouang-yuan*. Sur les 71 premiers ministres de la dynastie des Song du Nord, 64 étaient des *tsin che* ou des sujets spéciaux[18] (Zou, 2007, p. 114). Historiquement, il y a eu au total 17 cas où une personne a obtenu les titres de champion dans trois différents niveaux d'examens, ce qui est reconnu comme le fait d'« obtenir trois *yuans*[19] consécutifs ». Par exemple, le Trois *yuans fang*[20] a été construit à Mer-tch'eng pour commémorer « Chang Lo 商洛 » qui devint plus tard un célèbre premier ministre de la dynastie Song du Nord. Il y a eu aussi deux autres champions de « Trois *Yuans* » d'affilée dans l'examen des arts martiaux.

En imposant un programme basé sur les classiques confucéens (Les quatre livres et les cinq classiques) l'examen favorisa une homogénéisation de la pensée et des valeurs à travers l'Empire, consolidant ainsi l'identité culturelle chinoise (Zou, 2007, p. 112), bien que cette insistance sur les textes anciens puisse cependant aussi limiter l'innovation et la créativité intellectuelle. Les sujets d'examen qui variaient également d'une dynastie à l'autre, sont divisés en deux catégories : sujets habituels/ordinaires et sujets spéciaux. Parmi les sujets

[17] *tsin che*, en pinyin : jin shi, lettre accompli, 进士. Après avoir obtenu le titre de *tsin che*, il a attendu la Cour impériale pour organiser la position de fonctionnaire.
[18] Le « sujet spécial » appelé *Zhi-ke*, 制科, est un sujet d'examen temporaire mis en place pour des examens irréguliers et non conventionnels tenus pendant la période de la société féodale chinoise pour sélectionner des "talents extraordinaires". Son but est de sélectionner une variété de talents spécifiques, par exemple *Zhi-ke économique*.
[19] trois *yuans*: *kiai yuan* 解元, *cheng yuan* 省元 ou *houei yuan* 会元 et *tchouang yuan* 状元.
[20] fang 坊：Le « fang » ou "voûte" est une grande porte commémorative en pierre. Aussi connu comme « P'ai-fang (en pinyin : pái fāng; en anglais: decorated archway. 牌坊) ». Il y a au moins 112 fang construits (en pierre) dans l'histoire de Mer-tch'eng.

habituels, les sujets « tsin che » et « Ming-king » sont les plus nombreux. Pendant la dynastie T'ang, il y avait aussi des sujets relatifs à la loi, l'écriture, les mathématiques, l'histoire, le système rituel, etc.

Sous la dynastie des Song, seul le sujet « tsin-che » est resté dans les sujets habituels portant principalement sur les king (classiques confucéens, 经), le Tsö-wen[21] 策问 et la poésie et le Fou 诗赋. L'examen de poésie et de Fu exigeait une connaissance considérable de l'histoire et de la culture, ainsi que la capacité à penser de manière vive et esthétique, ce qui était une exigence fondamentale pour le gouvernement, et permettait de différencier les meilleurs (Jin, 1990, P. 57).

1.2.2 L'amour du paysage chez les lettrés

L'amour du paysage chez les lettrés en Chine s'inscrit dans une longue tradition esthétique et intellectuelle qui puise ses racines dans les philosophies confucéenne, taoïste et bouddhiste.

Les lettrés de culture confucéenne admiraient le « *Kiun-tseu* » (en pinyin : jun zi, le sage-honnête homme, gentilhomme, 君子), *Kiun* signifiant littéralement « seigneur » et *tseu* « fils », aux qualités morales de bienveillance et de sagesse dans la pensée confucéenne.

Dans le *Louen-yu Sien-wen*《论语·宪问》, Confucius traite de la bienveillance (*jen* 仁), la sagesse et le courage comme vertus d'un *Kiun-tseu*[22]. *Kiun-tseu* désigne, dans le confucianisme, l'homme moralement bon qui pratique la vertu d'humanité (*jen* 仁), ou du moins tend vers elle. Pour Confucius, c'est l'objectif que tous les hommes doivent avoir. Chaque personne doit se battre afin de devenir ce *Kiun-tseu*, cette personne supérieure. Les lettrés confucéens de toutes les dynasties ont adopté le « Tao de Kiun-tseu » comme leur code de conduite.

Tcheou Touen-yi (philosophe néo-confucéen, 1017-1073, en pinyin : Zhou Dunyi, 周敦颐), est le fondateur du néo-confucianisme (école philosophique confucéenne de la dynastie des Song et de celle des Ming) pendant la dynastie Song. Il a dit dans ses « Odes à la fleur de lotus » (爱莲说) : « Le lotus est le Kiun-tseu des fleurs… », exaltant le caractère noble du lotus comme un Kiun-tseu qui « émerge de la boue sans être souillé ». C'est le symbole d'un homme décent et d'un fonctionnaire propre qui ne se laissera pas influencer, même s'il vit dans un environnement souillé avec des fonctionnaires corrompus. Dans la culture traditionnelle chinoise, les « quatre Kiun-tseu » font référence au chimonanthe

[21] Les dirigeants ont posé des questions sur des sujets d'actualité tels que la gouvernance, les moyens de subsistance de la population et l'économie, et ont demandé aux candidats ou aux participants au test d'expliquer leurs réponses.

[22] Le *Louen-yu Sien-wen* (*Sien-wen* est un chapitre du livre *Louen-yu*) : Confucius a dit : « *Je ne suis capable d'aucune des trois manières d'un Kiun-tseu : les bienveillants ne sont pas inquiets, les sages ne sont pas confus et les hommes courageux n'ont pas peur* ».

odorant (梅), à l'orchidée (兰), au bambou (竹) et au chrysanthème (菊), qui représentent les quatre qualités ou tempéraments de la personnalité, à savoir l'orgueil (傲), le repliement (幽), la tranquillité (澹) et le *yi* (逸) (terme difficilement traduisible dans le langage occidental, qui exprime une notion proche du sens transcendant). Les quatre *Kiun-tseu* sont souvent utilisés par les Chinois pour signifier le caractère noble d'un sage par sa modestie, sa force d'âme, sa droiture et sa spiritualité.

Couplé à la maxime du classique confucéen *Louen-yu*, précédemment expliquée « Le sage se réjouit dans l'eau, l'homme bienveillant se réjouit dans les montagnes », le confucianisme associe le paysage naturel aux vertus, à la morale et la vertu d'humanité (*jen* 仁) d'un gentilhomme bienveillant et sage.

Les lettrés, c'est-à-dire ceux qui sont instruits et qui cherchent à cultiver la vertu par l'étude et la réflexion, éprouvent le désir (voire l'amour) d'être en communion avec ces deux forces que sont la montagne et l'eau. Ils aspirent à intégrer la fermeté morale de la montagne et la sagacité adaptative de l'eau. Cette aspiration peut être vue comme un idéal à atteindre, une quête pour harmoniser en soi la bienveillance et la sagesse, plutôt que de se contenter d'une seule dimension. Les lettrés désireux de devenir des *Kiun-tseu* aiment et fréquentent alors les collines, les ravins, les bois et les sources.

Il existe plusieurs façons pour les lettrés d'exprimer cet amour et leurs sentiments dans le paysage, en écrivant des poèmes et des textes sur le paysage, en peignant et en regardant des peintures de paysage (surtout des peintures de paysages réalisées par d'autres lettrés), et en vivant dans un « k'ieou-yuan[23] » (en pinyin : qiu yuan, 丘园, ce qui fait référence à un lieu où l'esprit trouve son refuge), qui peut être une villa, un jardin ou un paysage idéal entre montagnes et rivières.

Kouo Hi (en pinyin : Guo Xi, 郭熙, vers 1023-vers 1085), célèbre peintre et théoricien de la peinture de la dynastie des Song du Nord, a décrit dans son ouvrage *Discipline du chan-chouei* [24] (*chan-chouei siun*) les six raisons pour lesquelles un « *Kiun-tseu* » (gentilhomme) admire et aime le paysage. Il évoque le concept de « *k'ieou-yuan yang-sou* » (丘园养素), « *k'ieou* » désignant les collines et les montagnes, tandis que « *yuan* » fait référence aux jardins, villas, manoirs, etc., et « *Yang* » signifie nourrir ou entretenir, tandis que « *sou* » évoque la soie blanche. Littéralement, il s'agit de nourrir sa pureté dans les

[23] K'ieou dans « k'ieou-yuan » signifie un champ désert, et yuan un endroit où l'on fait pousser de l'herbe. À l'origine, il désignait la campagne ou une maison. Au fil du temps, le sens du mot k'ieou-yuan s'est élargi et il a commencé à être utilisé pour décrire un mode de vie isolé.

[24] *La Traité du paysage (chan-chouei siun)* 《山水训》est l'un des six chapitres du livre *Lin-ts'iuan kao-tche*《林泉高致》de Kouo Hi, un résumé de ses idées et expériences en matière de peinture de paysage. Les cinq autres sont : *Le sens de la peinture*《画意》, qui traite du « dimension poétique » de la peinture ; *L' astuce/le secret de la peinture*《画诀》, qui traite de la théorie de la peinture en termes de position et de technique du pinceau et de l'encre ; "*Le titre de la peinture*《画题》", qui explique le rôle de la peinture ; *Le complément au caractère/goût/style de la peinture*《画格拾遗》 qui relate la vie de Kouo Hi ; et "*L'enregistrement de la peinture*《画记》", qui décrit les activités de peinture de Kouo Hi et sa position privilégiée à la cour. Parmi eux, le chapitre *Traité du paysage* est l'essence du livre.

collines et les jardins. La traduction en termes de sens est une retraite bucolique pour cultiver l'essence de soi. Il symbolise un état d'esprit pur et spirituel, préservé des impuretés du monde matériel et des pollutions du quotidien.

Le *K'ieou-yuan* est un paysage ou *chan-chouei* qui, selon Kouo Hi, peut être « arpenté 可行, admiré 可望, voyagé 可游, habité 可居» [25]. Parmi ces éléments, « être habité » est particulièrement significatif, car il reflète les préférences des lettrés pour un paysage propice à un épanouissement poétique. Ainsi, toute nature où l'on peut vivre poétiquement est un *k'ieou-yuan*, là où la nature reste toujours vivante et joyeuse, où les sources et les rochers témoignent de cette vitalité, et où l'existence solitaire est semblable à celle des pêcheurs et des bûcherons, rustique mais restant toujours confortable, où l'atmosphère de contemplation est renforcée par la présence de singes et de grues. Une nature harmonieuse contrastant avec les sentiments éprouvés dans une société bruyante et contraignante. Dans le « k'ieou-yuan », la fascination pour la brume (nuages et vapeurs), qui remonte aux dynasties des Han, Wei et aux dynasties Du Nord et du Sud, évoque le voyage des immortels à la recherche du Tao, menant à un habitat poétique en harmonie avec leur tempérament. Nuage empourpré [26] et montagne des immortels, est le paysage idéal que les gens souhaitent mais qui reste peu visible.

Le « *k'ieou-yuan yang-sou* » correspond à un cadre de vie dans lequel les « *Kiun-tseu* » évoluent souvent, mais également à un état psychologique tendu vers la sérénité, et expliquant l'attachement au paysage des lettrés, notamment durant la dynastie des Song du Nord (Nakata et Zhou, 2019, p. 81).

1.2.3 Les liens étroits entre la poésie, la calligraphie et la peinture.

La poésie, la calligraphie et la peinture ne sont pas des disciplines séparées en Chine. Ce lien profond entre ces formes d'art fait partie intégrante de la culture chinoise, où la peinture et l'écriture sont perçues comme intimement liées. En effet, les maîtres de la peinture étaient souvent également des philosophes, des calligraphes et des poètes (Petrucci, 1910, p. 146).

Depuis la dynastie des T'ang, l'artiste Tcheng Ts'ien (en pinyin : Zheng Qian, 郑虔), surnommé « les Trois incomparables » (San-tsiue, 三绝), en raison de son expertise dans la poésie, la calligraphie et la peinture, incarne cette polyvalence. L'expression « Trois meilleurs » est ainsi devenue un terme désignant les artistes

[25] « Peut être arpenté » (可行) : Les chemins du jardin doivent être conçus de manière rationnelle pour faciliter la circulation des visiteurs. « Peut être admiré » (可望) : Les paysages du jardin doivent avoir une valeur esthétique et visuelle. « Peut être voyagé » (可游) : Le jardin doit offrir des possibilités de promenade et de loisir. « Peut être habité » (可居) : L'accent est mis sur la réalisation de la fonction résidentielle.

[26] Les nuages violets sont à la fois un phénomène naturel et un symbole culturel. Dans la culture chinoise traditionnelle, la couleur violette représente souvent la noblesse, le mystère ou le sacré.

qui excellaient dans ces trois domaines, et cette polyvalence est devenue une norme attendue des calligraphes et des peintres.

La calligraphie est perçue comme le « véhicule » de la rhétorique et même de la poésie ; une calligraphie d'exception peut parfaitement transmettre l'émotion ou l'humeur véhiculée par les mots (Qi G., 2021, p. 4). Toutefois, cette relation n'est pas unidirectionnelle : le contenu de la rhétorique n'est jamais indifférent au style de la calligraphie. Par exemple, dans l'ambiance naturelle de *chan-chouei*, Wang Hi-tche choisi d'écrire le *Lan-t'ing siu* en « style régulier », bien que ce choix ne reflète pas totalement l'esprit du « Fong-lieou » (vent et eau courante) et l'humeur joyeuse de ce jour-là. Il préfère en réalité le style *hing-chou* (écriture courante, 行书), élément que j'expliquerai plus loin.

La maxime « *la calligraphie et la peinture ont la même origine* » (书画同源) résume cette symbiose. L'outil commun aux deux pratiques est le pinceau, qui permet d'établir une correspondance entre les traits de la calligraphie et les touches de peinture. Les œuvres de Kö Kieou-sseu 柯九思 et Wou Tchen 吴镇 sous la dynastie des Yuan, ainsi que celles de Kong Sien 龚贤 et Kien Kiang 渐江 entre les dynasties Ming et Ts'ing, en sont des exemples parlants. Dans leurs peintures de feuilles de bambous, de branches, de montagnes et de rochers, les traits de pinceau sont presque identiques à ceux de la calligraphie, tant par leur ton que par leur style. Bien qu'elles diffèrent sur le plan des formes artistiques, la calligraphie et la peinture partagent un rôle essentiel dans la vie humaine. De même qu'une peinture mérite d'être admirée, une calligraphie bien exécutée n'est souvent pas moins captivante qu'une œuvre picturale (Qi, 2021, p. 5).

Les maîtres de la dynastie des Yuan, Tchao Meng-fou (en pinyin : Zhao Mengfu, 1254-1322, 赵孟頫) et Houang Kong-wang (en pinyin : Huang Gongwang, 1269-1354, 黄公望) ont prôné « l'intégration de la calligraphie dans la peinture » (以书入画). Par exemple, dans la scène intitulée « (Wang) Hi-tche appréciant les oies » peinte dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, par Houang Kong-wang, les oies dans l'eau sont rendues en calligraphie à travers le caractère « 乙 (yi) ».

Traditionnellement, les lettrés chinois étaient habiles dans les trois arts : la poésie, la calligraphie et la peinture. Dans la section qui suit, nous analyserons des figures littéraires emblématiques de l'histoire chinoise, qui ont présenté le paysage idéal dans leurs œuvres. Cette analyse se concentrera principalement sur la calligraphie et la poésie, tandis que la peinture de paysage sera analysée dans le chapitre suivant. Parmi ces figures, on retrouve Wang Hi-tche (303-361), un maître de la calligraphie, T'ao Yuan-ming (environ 365-427), un poète majeur, et Wang Wei (699-759), grand poète et peintre de paysages.

1.2.4 L'« ambiance poétique » du paysage dans les œuvres de lettrés typiques et classiques

1.2.4.1. « L'élégante réunion à Lan-ting » (兰亭雅集) de Wang Hi-tche

Lors d'un évènement appelé « l'élégante réunion des lettrés à Lan-ting », dans la province du Tchö-kiang, Wang Hi-tche et d'autres lettrés partagèrent un moment raffiné autour du jeu des « k'iu-chouei lieou-chang » (en pinyin : qu shui liu shang, 曲水流觞), un jeu littéraire où les coupes de vin dérivent sur l'eau d'un ruisseau sinueux. Ce rassemblement évoquait le « Fong-lieou » ou « fengliu » (风流) ou vent et eau courante, des dynasties des Wei et des Tsin. Le « Fengliu » est un esprit aussi libre que le vent (feng 風) et aussi naturel que le cours de l'eau (liu 流). (Lynn, 2021). C'est un exemple classique de lettrés mettant en valeur leurs émotions face au paysage. « Fengliu » décrit la période du « discours pur », dépourvu de contenu politique, et l'attitude libre et détachée de l'artifice des obligations mondaines des aristocrates de la dynastie Tsin (265-420). Fengliu comporte souvent un double sens : il décrit une personne dont l'influence charismatique « se diffuse » comme le vent pour affecter les autres, et dont le comportement est aussi libre et naturel que le vent et l'eau qui coule. L'attitude « Fengliu » est étroitement liée à la philosophie dominante des IIIe et IVe siècles, connue sous le nom d'« apprentissage mystérieux » ou « école du mystère » (xuanxue) (Lynn, 2021). Dans le contexte du xuanxue et du Qingtan (Conversation pure) de la période Wei-Tsin, « fengliu » devint l'idéal suprême de la personne cultivée — une synthèse parfaite de l'impulsion naturelle et de l'art conscient (Lynn, 2021).

L'année 353, le troisième jour du troisième mois, sous le règne de l'Empereur Mou (345-363), cinquième souverain de la dynastie des Tsin de l'Est, quarante et un lettrés se réunirent autour du célèbre calligraphe Wang Hi-tche (en pinyin : Wang Xizhi, 303-361, 王羲之) au Pavillon des Orchidées (en pinyin : Lan ting, 兰亭), une villa située près de Kouei-ki (会稽), dans la région de Chan-yin (山阴). Wang Hi-tche, originaire du Nord-Est, s'était retiré à Chan-yin après avoir démissionné de ses hautes fonctions administratives à Kouei-ki. Le Pavillon des Orchidées était sa résidence, et il y vivait heureux, dans un cadre naturel qui attirait poètes et artistes. Depuis que les Tsin s'étaient réfugiés au sud du Fleuve Bleu après les invasions des Huns à Tch'ang-ngan, de nombreux lettrés venus du nord de la Chine avaient choisi de s'installer dans la région de Kouei-ki. Parmi eux, Sie Ngan (320-385, 谢安), grand homme d'État et ministre sous l'Empereur Hiao Wou (373-396), vécut plusieurs années à Kouei-ki. D'autres figures littéraires notables, telles que le poète Souen Tch'ouo (孙绰), le calligraphe Li Tch'ong, le passionné de paysages Hiu Siun, et le moine bouddhiste Tche Tao-lin (314-366 支遁), s'étaient également établis dans cette région, l'antique royaume de Wou 吴, partageant l'amour de la beauté des lieux et des promenades avec Wang Hi-tche.

En ce printemps de l'année 353, Wang Hi-tche avait organisé une rencontre joyeuse et raffinée avec ses invités. Ce jour-là, le temps était clair et pur, invitant à la joie. Les convives du pavillon célébraient ensemble un rite traditionnel de purification, destiné à éloigner les influences néfastes et à soigner les maladies.

Le rassemblement avait lieu au bord de l'eau, où se déroulaient des rites lustrals. Wang Hi-tche et ses amis cherchaient également à renouveler leur énergie au cours de cette journée paisible, chantant et buvant joyeusement.

Le pavillon était situé sur un îlot, au confluent des deux bras de la rivière Lan-tchö 兰渚溪, dans un paysage montagneux et boisé, rythmé par le murmure de l'eau. Assis en rang au bord de la rivière, les invités s'adonnaient à la coutume consistant à saisir des coupes de vin flottant sur l'eau, portées par des feuilles de lotus. Ceux qui étaient assez habiles pour attraper une coupe pleine la vidaient en chantant un poème (figures 1 et 2). Lorsque le soir arriva, ils voulurent immortaliser ces moments heureux, et chacun des quarante et un participant écrivit un poème. Cependant, seize d'entre eux, ivres, laissèrent leur texte inachevé. Parmi ces poètes se trouvait Wang Hien-tche (王献之), le fils du maître de céans, qui devint également un grand calligraphe.

Au total, trente-sept poèmes furent écrits, et Wang Hi-tche composa le premier avant d'ajouter une préface au recueil. Dans cette préface, il se surpassa, et son écriture, un chef-d'œuvre, fut tracée en vingt-huit lignes et trois cent vingt-quatre caractères sur un magnifique papier avec un pinceau en poil de rat. Ce texte, intitulé *Préface du Pavillon des Orchidées* (*Lan-t'ing ki siu*, en pinyin : *Lan ting ji xu,* 兰亭集序) (figure 3) est considéré comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la calligraphie chinoise et est encore admiré à travers les générations comme « la meilleure œuvre calligraphique *hing-chou* 行书 du monde ». Dans ce texte, Wang Hi-tche décrivit la beauté du paysage autour du Pavillon des Orchidées et l'atmosphère joyeuse du rassemblement :

« … Le pavillon, entouré de bambous et de montagnes élevées, dominait un ruisseau sinueux. Une brise apportait de la fraîcheur et de nombreux invités s'étaient installés au bord de l'eau. … Il n'y avait là aucun instrument de musique, chacun des participants entendait en lui chanter la joie. Le temps était beau, l'air pur, la brise soufflait, bienfaisante et douce.… » (Ma Traduction)

Après la fête, lorsqu'il retrouva ses esprits, Wang Hi-tche chercha à retrouver la perfection qu'il avait atteinte lors de ce soir mémorable, mais il ne parvint jamais à égaler ce moment d'inspiration.



Figure 1. *Célébrer le Xi*[27] *au Pavillon des Orchidées* «兰亭修禊图» de Wen Tcheng-ming 文徵明（1447-1559), Chine, Dynastie Ming (1368—1644), 24.2cm × 60.1cm, Musée du Palais de Pékin.



Figure 2: *Célébrer le Xi au Pavillon des Orchidées* «兰亭修禊图» de Fan Yi (樊沂), Chine, dynastie Ts'ing（1644 – 1912), Rouleau à main, encre et couleur sur soie, 28.4 x 392.8 cm; Overall: 29.8 × 763.3 cm, The Cleveland Museum of Art.

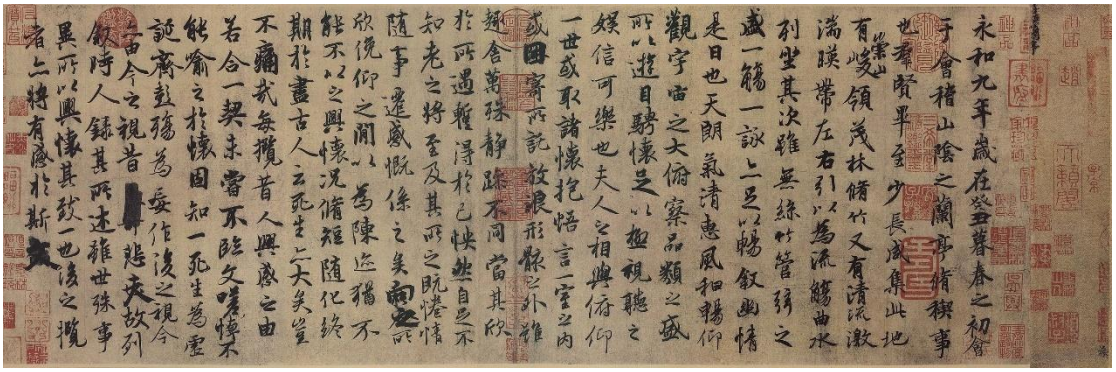


Figure 3. *Préface du Pavillon des Orchidées* « 兰亭序 », copie de l'ère Shenlong, généralement considérée comme la plus proche de l'original perdu, actuellement au Musée du Palais de Pékin.

Cette rencontre a été désignée par les générations suivantes sous le nom de « Lan-ting ya ki » (兰亭雅集) c'est-à-dire la « Réunion élégante du Pavillon des Orchidées ». Ce type d'événement, connu sous le nom de « k'iu-chouei lieou-chang (曲水流觞) » (les coupes flottant dans le ruisseau tortueux), a été admiré et imité par les lettrés au fil des siècles. Qu'il s'agisse de vastes étangs publics,

[27] Le "xi" (禊) était un rituel de purification printanier où l'on se lavait dans l'eau pour chasser les malheurs, pratiqué depuis la dynastie des Tcheou. Rituel de purification printanier.

de rivières (comme le « Qujiang liuyin »[28] à Tch'ang-ngan[29]长安) ou d'étangs dans des jardins miniatures (comme le « Nong Shui Siuan » dans le jardin « Jouir des plaisirs seul » de Sseu-ma Kouang 司马光), ce paysage raffiné de « k'iu-chouei lieou-chang » s'est perpétué à travers les époques.

Les « k'iu-chouei lieou-chang » et la « Lan-ting ya-ki » (Réunion élégante du Pavillon des Orchidées) sont devenus des motifs esthétiques récurrents dans l'art chinois classique. Ils ont inspiré de nombreux artistes des dynasties Song, Yuan, Ming et Ts'ing, et continuent d'influencer les créateurs jusqu'à aujourd'hui. Ce thème est en parfaite harmonie avec les anciennes valeurs de « l'unité entre l'homme et la nature ».

1.2.4.2. « La source des fleurs de pêcher [30](桃花源) » de T'ao Yuan-ming

T'ao Yuan-ming (372/365-427 ap. J.-C, 陶渊明), initiateur de l'école de poésie pastorale chinoise, qui démissionna de ses fonctions dans l'administration impériale et se retira à la campagne au pied du mont Lou 庐山, où il se consacra à la poésie et la culture des chrysanthèmes, exprime dans ses poèmes combien il était agréable de vivre dans le jardin de son manoir T'ao Ts'ien. Dans son poème *Kouei Yuan T'ien Kiu* (Retour à la campagne) - première partie (归田园居-其一), il décrit ainsi sa vie simple et rustique source de sérénité contemplative, avec des vers qui finissent en « an » :

少无适俗韵, 性本爱丘山(shan) 。	*Jeune je n'aimais pas la vie agitée.*
误落尘网中, 一去三十年(nian) 。	*J'ai grandi dans l'amitié des montagnes*
羁鸟恋旧林, 池鱼思故渊(yuan)。	*C'était une erreur d'entrer dans le monde.*
开荒南野际, 守拙归园田(tian) 。	*J'ai perdu trente ans de ma seule vie.*
方宅十余亩, 草屋八九间(jian) 。	*L'oiseau en cage songe aux forêts d'antan,*
榆柳荫后檐, 桃李罗堂前(qian) 。	*le poisson du bassin à l'ancienne rivière.*
暧暧远人村, 依依墟里烟(yan) 。	*Ainsi je suis retourné vivre dans le midi.*
狗吠深巷中, 鸡鸣桑树颠(dian) 。	*Je bêche mon jardin, je cultive mes champs.*
户庭无尘杂, 虚室有余闲(xian) 。	*J'ai peu de terre, dix mous à peine.*
久在樊笼里, 复得返自然(ran) 。	*Ma maison est petite. Un orme et un saule me font de l'ombre. J'ai des pêchers et des abricotiers en face de la maison. Au loin il y a les maisons des paysans. Je vois fumer leurs cheminées dans le ciel calme. Un chien aboie. Perché sur un mûrier, un coq chante. Le silence habite chez moi. J'ai de l'espace.*

[28] Pendant la dynastie T'ang, chaque fois que la dernière liste de *tsin che* était publiée, l'empereur donnait toujours un festin à Qujiang 曲江池 (un grand lac). Mettre la coupe dans l'assiette, mettre la plaque sur la courbure avec l'eau, selon l'ancienne coutume de « *k'iu chouei lieou chang* ».

[29] En pinyin : Tch' ang-ngan, le Xi'an 西安 d'aujourd'hui.

[30] Sim. Utopia, Cockaigne, Shangri-la.

J'ai du temps. Si longtemps j'ai vécu
en cage. Me voilà rendu à moi-même.

(Ma traduction avec l'aide de Chatgpt)

On peut également citer ce second poème de ce même auteur :

Dès l'enfance, étranger au monde,
Mon âme aspire aux monts et aux bois.
Par erreur je tombai dans les filets de poussière,
Et m'en allai pour trente ans loin de moi.

L'oiseau captif regrette son vieux bocage,
Le poisson prisonnier songe au ruisseau natal.
Je défriche au midi la lande sauvage,
Et, simple, je reviens à ma vie idéale.

Mon clos a plus de dix arpents ;
Ma chaumière compte huit ou neuf chambres.
Les ormes et les saules ombragent l'arrière ;
Pêchers et pruniers s'alignent devant.

Loin, très loin, un hameau perdu dans la brume,
Où s'élève une fumée indolente.
Un chien jappe au fond d'une ruelle ;
Un coq chante au faîte d'un mûrier.

Ma cour reste nette de poussière mondaine ;
Dans ma chambre vide, loisir et paix.
Longtemps captive en cage,
Enfin je reviens à la Nature.

(Ma traduction avec l'aide de DeepSeek)

Poème 2. « *Kouei Yuan T'ien Kiu* (Retour à la campagne – le premier (poème) » 《归田园居-其一》 de T'ao Yuan-ming.

Il en est de même dans son poème *Boire du vin - le cinquième (poème)* «饮酒-其五», avec des vers également en « an » :

结庐在人境，而无车马喧(xuan)。

问君何能尔？心远地自偏(pian)。

采菊东篱下，悠然见南山(shan)。

J'ai bâti ma chaumière parmi les hommes
Et pourtant je n'entends pas le vacarme
des voitures et des chevaux
Voulez-vous savoir comment c'est
possible ?
C'est que, quand le cœur est paisible, le
lieu où il se trouve s'écarte de lui-même.
Je cueille des chrysanthèmes sous la haie
de l'Est

山气日夕佳，飞鸟相与还(huan)。	*Et dans le lointain je regarde la montagne du Sud.*
此中有真意，欲辨已忘言(yan) 。	*Les vapeurs sur la montagne crépusculaire sont belles ;* *Les oiseaux y retournent tous ensemble.* *Il y a dans tout cela comme une idée de vérité* *Mais sur le point de l'exprimer, j'ai déjà oublié mes mots*

Poème 3. Poème *Boire du vin - le cinquième (poème)* (« 饮酒-其五») de T'ao Yuan-Ming. (Traduction de Holzman, 1961).

T'ao Yuan-ming expose dans ces quelques vers son goût pour les beaux paysages et l'ambiance tranquille, et fait une synthèse de toute sa vision du monde, « une harmonisation parfaite de ses désirs contradictoires » (Holzman, 1961), entre rejet de la vie sociale de cour en se retirant dans sa petite vie paysanne, en cueillant des chrysanthèmes sous la haie de l'Est, mais « tout en gardant un sens plus large du monde » (Holzman, 1961) en regardant les montagnes du Sud. Il trouve le « vrai sens » et les « vraies aspirations » de sa vie en embrassant d'un seul coup d'œil tout son univers dans les paysages qui l'entourent.

Mieux connue des Chinois, la représentation d'un paradis isolé par T'ao Yuan-ming apparaît dans son récit *T'ao houa yuan ki* (La source aux fleurs de pêcher, « 桃花源记 »).

Dans cette oeuvre, il imagine une terre idyllique entourée de pêchers en fleurs. Il raconte l'histoire d'un pêcheur naviguant sur une rivière lorsqu'il aperçoit une grotte dans la montagne. Intrigué, il quitte sa barque et entre dans la grotte, découvrant un monde caché où des habitants vivent en autarcie depuis la dynastie Ts'in, ayant fui les guerres et n'étant jamais retournés dans le monde extérieur.

Dans ce havre de paix, les pêchers sont en fleurs, les saules verdoyants, l'eau cristalline entoure les maisons, et la barque glisse doucement sur la rivière. Cette Terre des fleurs de pêcher est ainsi devenue, au fil du temps, l'incarnation du paradis idéal pour les Chinois, un refuge spirituel et une terre rêvée. Elle symbolise un pays féerique des temps anciens et demeure un thème classique dans la peinture traditionnelle chinoise (figure 4).



Figure 4. Peinture en rouleau « *la source aux fleurs de pêcher* », K'ieou Yin (en pinyin : Qiu Ying, 1522-1560), Dynastie Ming, 472 cm x 33 cm, Collection du musée d'art de Boston, USA. Dans le rouleau se trouve un homme en blanc dans une barque face à une grotte qui est l'entrée de la « source aux fleurs de pêcher ».

1.2.4.3 « Wang-tch'ouan Bie-ye » 辋川别业 de Wang Wei

Wang Wei (en pinyin : Wáng Wéi, 王维), figure emblématique des lettrés, naquit au Chan-si (山西) en 699. Considéré comme un grand maître de la dynastie T'ang au VIIIe siècle, il est reconnu comme l'ancêtre de la peinture des lettrés (Wen-jen houa 文人画). Poète renommé, il était également écrivain, calligraphe et musicien.

Dans son idéal artistique « k'ieou-yuan », incarné par son domaine de Wang-tch'ouan Villa[31] (辋川别业, fig. 5), Wang Wei fit preuve d'un talent inégalé en

[31] Le Wang-tch'ouan villa (en pinyin : Wang chuan bie ye) est une grande villa privée de Wang Wei entre montagne et eau à Wang-tch'ouan, Chaan-si 陕西. La vie de Wang Wei y est une vie recluse comme y aspiraient les anciens lettrés traditionnels chinois.

poésie et en peinture. À la fois peintre et paysagiste, il est pourtant davantage connu comme poète. Il compte parmi les figures majeures de la poésie pastorale du paysage, un genre qui, tout en s'inscrivant dans la tradition de la poésie du paysage initiée par Xie Lingyun, intègre aussi la douceur et la sérénité de la poésie bucolique de T'ao Yuan-ming.

Son art atteignit une telle perfection que Sou Tong-p'o[32] (苏东坡, 1036-1101), grand écrivain de la dynastie Song, déclara : « Ses poèmes étaient de véritables peintures, ses peintures de véritables poèmes ». Son oeuvre se distingue par une douceur contemplative, une finesse et une subtilité remarquables. Il excelle particulièrement dans la transcription poétique des paysages, où le regard du peintre s'attarde sur les infinies variations de la nature (Petrucci, 1910, p.126).

积雨空林烟火迟, 蒸藜炊黍饷东菑。
漠漠水田飞白鹭, 阴阴夏木啭黄鹂。
山中习静观朝槿, 松下清斋折露葵。
野老与人争席罢, 海鸥何事更相疑。

Dans les bois noyés d'ombre, l'onde jaunie module son chant,

Au milieu des montagnes, je pratique la quiétude en contemplant les hibiscus dans la lumière du matin.

Sous les pins, je prends mon frugal repas de légumes et cueillant les mousses chargées de rosée.

Vieux campagnard qui en a fini avec les intrigues des hommes,

Pourquoi faut-il que les mouettes de mer restent défaites à ton égard ?

(traduction de Petrucci, 1910, p.126)

La pluie s'amasse, dans les bois déserts la fumée tarde,
On cuit légumes et millet pour les champs de l'est.
Sur les rizières immenses volent des aigrettes blanches,
Dans l'ombre des arbres d'été chantent les loriots.
Dans la montagne, en silence, j'observe les fleurs du matin,
Sous les pins, mon repas frugal : des malva verticillata couvertes de rosée.
Le vieil homme des champs a fini de disputer sa place [La traduction paraphrasant : je me suis retiré du monde officiel de la gloire et de la fortune],
Pourquoi les mouettes de mer douteraient-elles encore de moi ?
(Ma traduction avec l'aide de DeepSeek)

Poème 4. « Après la pluie dans les montagnes» 积雨辋川庄作 de Wang Wei (王维)

[32] Sou Tong-p'o est Sou che 苏轼, *tseu* Tseu-tchan *hao* Tong-p'o, homme d'Etat, grand poète, peintre et calligraphe. Il était un chef de file de la littérature du milieu de la dynastie des Song du Nord. Il a remporté de grands succès dans la poésie, le lyrique, la composition littéraire, la calligraphie et la peinture.

Wang Wei peignait avant tout pour son « propre plaisir » (tseu yu, en pinyin : zi yu, 自娱), cherchant à libérer l'image qui vivait en lui. Le dessin traditionnel et les couleurs plates ne suffisaient plus à exprimer ce qu'il ressentait. Il aspirait à évoquer le paysage changeant qui traversait son âme, à capturer la pureté de l'automne, la douceur du silence, la beauté des hérons sur la grève, la poésie des montagnes, dissimulées ou révélées par les nuages, ainsi que l'éclat fugace de la lumière lunaire. Il se sentait si profondément connecté à tout ce qui vivait autour de lui qu'il était presque surpris et inquiet de voir les mouettes ne pas répondre à son appel (Vandier-Nicolas, 1985, p. 65).

Le texte suivant (poème 5) révèle l'esprit serein de celui qui, après avoir traversé les horreurs des guerres et des révoltes, trouve la paix dans la contemplation solitaire de la vie de la terre. Il la perçoit dans la beauté d'un naturalisme qui n'occulte rien du caractère objectif du monde, tout en y ajoutant une touche d'attendrissement spontané, libre de toute pensée obscure. Pour le dire autrement, et selon une perspective occidentale, avec un esprit résolument moderne. On y découvre aussi la profondeur émotionnelle qu'un artiste peut ressentir avec son adieu au poète Meng Hao-jan, un ami cher (Petrucci, 1910, p.126-127).

送 别	*Descendus de cheval, buvant le vin d'adieu,*
	nous avons échangé les dernières paroles,
下马饮君酒，问君何所之？	*Alors, je murmurai : Ami cher, parle-moi, où vas-tu ?*
君言不得意，归卧南山陲。	*— Hélas, répondit-il, je suis las des maux de la vie,*
但去莫复问，白云无尽时。	*Et j'ai grand désir de reposer sur les monts du sommeil.*
	Mais ne cherche pas à savoir où s'est égarée la trace de mes pas.
	Les nuages blancs doivent m'envelopper pour toujours.

Poème 5. « Adieu » 送别 de Wang Wei, (traduit par Petrucci, 1910, p. 127)

Ces paroles du poète, qui font deviner un grand artiste dans le peintre, « nous donnent une vision aiguë de la nature et, avec ces derniers vers, l'émotion qu'il faut pouvoir éprouver afin d'entrevoir les choses de la Beauté » (Petrucci, 1910, p. 127).



Figure 5: Diverses œuvres réalisées d'après la *Peinture de Wang-tch'ouan (villa)* « 辋川图 » de Wang Wei, par des peintres célèbres de différentes dynasties.

Après les dynasties des Tsin et des T'ang, les réalisations culturelles et artistiques des lettrés sous la dynastie des Song figurent parmi les plus remarquables de l'histoire de la Chine. Les efforts des intellectuels ont instauré un goût esthétique qui s'est progressivement ancré au sein de toute la nation Han. La dynastie des Song a prospéré sur le plan économique, et sur le plan politique, les fonctionnaires civils jouissaient d'une grande estime, tandis que les militaires étaient souvent dévalorisés, tant par l'empereur que les ministres, dotés d'une vaste culture littéraire et d'un sens esthétique aigu, et qui ont alors contribué à cette valorisation de l'intellect.

Cette élévation de l'esthétique sociale s'est manifestée dans une multitude de domaines, tels que la littérature, la calligraphie, la peinture, l'architecture, les jardins, la porcelaine, l'art du thé, l'art floral, les vêtements, et bien d'autres encore. En peinture, un pas décisif fut franchi avec la création de l'Académie impériale de peinture, une institution dédiée à l'art. La peinture de paysage devint l'une des formes artistiques les plus dominantes et les plus populaires, et cette tendance prospéra de manière sans précédent, notamment à travers les œuvres littéraires en peinture de paysage.

Ainsi, le développement de multiples aspects culturels et artistiques sous la dynastie des Song a permis d'atteindre un sommet dans l'esthétique chinoise, avec la peinture des lettrés jouant un rôle essentiel dans cette révolution artistique.

1.2.5. La « culture de la réclusion » des lettrés en Chine

La « culture de la réclusion », en chinois « *yin-yi* » (隐逸), se compose des caractères « *yin* » (隐) signifiant « replié » ou « retiré », et « *yi* » (逸), qui évoque l'idée de transcendance, de sérénité et de dignité élevée dans la vie. De nombreux lettrés, réputés pour leur sagesse et leur érudition, étaient également des ermites célèbres. L'évolution de cette culture a accompagné des siècles de développement en Chine, surtout en périodes de turbulences sociales (Zhang, 2008, p. 205).

La culture de la réclusion représente une dimension essentielle de la philosophie de vie et de la forme culturelle chinoises. Dans son contexte culturel, l'ermitage trouve ses racines dans la nature humaine elle-même. Sur le plan de la mentalité culturelle, il s'agit d'un choix réfléchi de vivre en retrait, en attendant un moment propice, souvent dans l'attente d'une reconnaissance officielle. Les formes d'ermitage se divisent en deux grandes catégories : celle du cœur et celle du corps. Ces deux formes peuvent être subdivisées en ermitages grands, moyens ou petits.

Sur le plan artistique, de nombreuses créations ont été inspirées par cette mentalité de réclusion. Les poèmes paysagers de T'ao Yuan-ming et de Mong Hao-jan, l'atmosphère zen (T'chan, meditation, 禅) dans les poèmes de Wang Wei, le rythme subtil de la calligraphie de Wang Hi-tche, la légèreté des peintures d'orchidées et de bambous de Tcheng Pin-kiao (郑板桥), ainsi que la clarté des peintures anciennes de paysages, de fleurs et d'oiseaux, illustrent tous l'influence de cette philosophie de l'ermite. La peinture devient ainsi un reflet de l'intérêt des anciens pour l'art de la réclusion, à travers lequel ils exprimaient leur vision du monde.

Outre T'ao Yuan-ming et Wang Wei, plusieurs autres figures historiques incarnaient l'idéal de la réclusion. Po-yi (伯夷) et Chou-k'i (叔齐), deux princes qui, après la chute de leur royaume, décidèrent de ne pas accepter les bienfaits de la nouvelle dynastie (la dynastie Tcheou), se retirèrent sur le mont Shouyang, vivant isolés et se nourrissant de plantes sauvages[33]. Yen Tseu-ling (严子陵), quant à lui, s'est retiré après que son ami Lieou Sieu devint empereur, fondateur de la dynastie des Han de l'Est, refusant la richesse et la gloire. Fan Tchong-yen (en pinyin : Fan Zhongyan, 989-1052, 范仲淹)[34], dans ses éloges pour l'inscription de la salle commémorative de Yen Tseu-ling, écrit : « *Les montagnes, enveloppées de nuages sont vertes, et la rivière déborde de son eau. La vertu du Maître (Yen) haute comme les monts, longue comme les flots* », contribuant ainsi à rendre Yen Tseu-ling célèbre pour sa haute moralité.

Les « Sept sages de la forêt de bambous » (竹林七贤), dont Ki K'ang (嵇康), se sont eux aussi retirés dans la forêt de bambous durant la période des Trois Royaumes, symbolisant cet idéal. Lin Pou (en pinyin : Lin Bu, 林逋), un poète,

[33] La pratique des ermites qui consiste à cueillir des plantes sauvages pour se nourrir est appelée Ts'ai-wei 采薇(en pinyin: cai wei), ce qui est le sujet de nombreux poèmes chinois et peintures de paysage.
[34] Célèbre homme d'État des Song du nord, lettré, premier ministre.

vécut également en retrait dans les montagnes solitaires de Hang-tcheou (Hang-tcheou), entouré de chimonanthes odorants (pour épouse) et de grues (pour fils), symbolisant sa solitude choisie. Houang Kong-wang également, converti au taoïsme, se réfugia dans le mont *Fou-tch'ouen*, où il peignit les paysages spectaculaires du Kiang-nan (en pinyin : Jiangnan), région au sud du fleuve Yangtze (江南), dans son célèbre tableau *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.

Parmi ces ermites, Yen Tseu-ling, Lin Pou et Houang Kong-wang partagent un point commun : tous ont choisi de s'isoler dans les montagnes et les rivières le long du fleuve Ts'ien-t'ang (en pinyin: Qiangtang, 钱塘). Cette région bénéficiant d'un climat tempéré, est caractérisée par ses reliefs montagneux verdoyants, souvent en-dessous de mille mètres d'altitude, aux sommets doux qui forment un paysage serein où coule le fleuve. Ces paysages typiques du Kiang-nan sont probablement la raison pour laquelle ces grands ermites ont choisi de se retirer dans ce lieu particulier, en harmonie avec la nature des montagnes et des eaux, sur les rives du fleuve Ts'ien-t'ang.

1.3. La peinture de paysage dans la tradition chinoise

La peinture de paysage est considérée comme l'expression la plus artistique et la plus intuitive du paysage chinois. Elle occupe une place centrale dans la peinture traditionnelle chinoise, représentant principalement la nature — montagnes et cours d'eau — à travers une approche esthétique et philosophique unique.

Dans son sens traditionnel, la peinture de paysage vise à reproduire des scènes naturelles. Cependant, dans la culture chinoise, elle ne se limite pas à une simple représentation du réel : elle devient un véhicule de l'esprit du paysage, permettant aux lettrés confucéens d'être sur « la même longueur d'onde » spirituelle. Contrairement à la peinture de paysage occidentale, qui repose sur des principes scientifiques de perspective et de lumière, la peinture chinoise s'inscrit dans une démarche philosophique et contemplative.

Les idées philosophiques du confucianisme et de l'école taoïste[35] (ou Lao-tseu), telles que l'« unité entre le ciel et l'homme » (天人合一) et le principe selon lequel « le Tao s'inspire de la nature » (道法自然), sont des éléments fondamentaux de la pensée chinoise, aussi bien ancienne que contemporaine. Elles incarnent les valeurs profondes de l'art traditionnel et définissent la vision du monde des peintres paysagistes (Song, 2013).

[35] L'école taoïste" fondée par Lao-tzeu et Tchouang-tseu est distincte du "taoïsme (religion)" qui apparut plus tard sous la dynastie des Han de l'Est. Les disciples du taoïsme doivent étudier et suivre les classiques et les théories de l'école taoïste.

Si le système philosophique de Lao-tseu peut sembler trop abstrait pour influencer directement les arts plastiques, il serait erroné de sous-estimer son impact. Au contraire, il demeure à la source même de toutes les interprétations du paysage dans la peinture chinoise.

Le charme et la vitalité de la peinture chinoise et notamment la peinture de paysage, résident avant tout dans leur capacité à exprimer l'esprit de la philosophie chinoise. Bien que les formes extérieures évoluent au fil du temps, la quête spirituelle qui les sous-tend demeure inaltérée.

La peinture traditionnelle chinoise occupe une place singulière dans l'histoire de l'art mondial. Utilisant des pinceaux, de l'encre et des pigments spécifiques appliqués sur du papier de riz ou de la soie, elle se divise en plusieurs catégories selon le sujet représenté : peinture de figures (en pinyin : Rén-wù huà, 人物畫), peinture de paysage (en pinyin : Shānshuǐ huà, 山水畫), peinture d'oiseaux et de fleurs (en pinyin : Huā-niǎo huà, 花鳥畫).

En fonction de la technique et de la palette de couleurs employées, on distingue la peinture aux couleurs denses (en pinyin : Zhòng-cǎi huà,重彩畫), la peinture cramoisie claire (en pinyin :浅绛畫, Qiǎnjiàng huà), et la peinture au lavis (en pinyin : Shuǐ-mò huà,水墨畫), également appelée aquarelle ou peinture à l'encre et à l'eau ou encore « peinture littéraire », car c'était l'un des « quatre arts » des érudits chinois (Sickman et Soper, 1971, p. 222).

Selon la technique employée, la peinture chinoise se divise également en peinture méticuleuse (en pinyin : Gōng-bǐ huà,工筆畫), dessin au crayon ou pinceau, caractérisée par des traits fins et un souci du détail, peinture semi-méticuleuse semi-libre (en pinyin : Bàngōng bànxiě huà, 半工半寫畫), recherchant un équilibre entre rigueur et spontanéité, et peinture libre ou dessin d'intention (en pinyin : Xiěyì huà, 寫意畫), privilégiant l'expression des impressions plutôt que le réalisme (Tian, 1961).

Enfin, la peinture chinoise adopte diverses formes de composition, avec un format sur rouleau horizontal (en pinyin : Héng-juàn, 横卷), rouleau vertical (en pinyin : Lì-zhóu, 立轴) ou sur de petits formats (en pinyin : Xiǎo-fú, 小幅).

Ainsi, la peinture de paysage chinoise, en s'ancrant dans une tradition philosophique profonde, se distingue par sa capacité à transcender le simple visuel pour offrir une véritable immersion spirituelle.

1.3.1 La naissance et le développement de la peinture de paysage chinoise

La peinture de paysage chinoise prend sa forme définitive entre le Ve et le VIIIe siècle. Toutefois, il serait erroné de penser qu'elle était inexistante avant cette période (Petrucci, 1910, p. 124).

L'un des premiers artistes majeurs de cette tradition est Kou K'ai-tchei (en pinyin：Gu Kaizhi, 顾恺之, 348-409), peintre de la dynastie des Tsin de l'Est (Ve siècle). Considéré comme l'ancêtre de la peinture chinoise, il est le plus ancien et le plus célèbre peintre répertorié en Chine. Son chef-d'œuvre, le rouleau *Lo-chen fou* (la peinture de la déesse de la rivière Luo, « 洛神赋图 ») (figure 6), marque une étape fondatrice dans le développement de la peinture traditionnelle chinoise. Cette œuvre est considérée comme la première peinture sur long rouleau à être adaptée d'une œuvre littéraire[36].

À cette époque, les paysages ne sont encore qu'un arrière-plan servant à accompagner les scènes mettant en scène des personnages. Les techniques picturales restent rudimentaires, et la peinture de paysage n'est pas encore reconnue comme une forme artistique autonome.

Bien que ce soit une peinture de caractère dépeignant l'histoire d'un amour sincère et pur d'un homme (Ts'ao Tche, 曹植) et d'une déesse, il est associé à un grand paysage mis en fond, où sont habilement utilisés les montagnes et les rochers, les arbres, l'eau de la rivière, etc., pour séparer l'image en différentes scènes et intrigues. Les montagnes et les rochers montrent différentes faces à partir principalement de changements de lignes, et en utilisant différents couches et angles de vue. Ces techniques expressives deviendront la base de la peinture de paysage des générations suivantes.

Kou K'ai-tchei est également à l'origine d'une réflexion théorique sur l'art. Il développe une « théorie de la forme et de l'esprit », selon laquelle la représentation des formes extérieures doit permettre d'exprimer l'essence spirituelle du sujet. Cette approche influencera profondément l'évolution de la peinture chinoise, en posant les bases d'une esthétique où le paysage deviendra progressivement un moyen d'exprimer des concepts philosophiques et spirituels.



Figure 6: Partie de la peinture *Lo-chen fou* 《洛神赋图》de Kou K'ai-tche (348-409), 27.1 x 572.2 cm, kia-pen （première version）甲本, copie de la fin de la dynastie des Song du Nord, musée du Palais, Pékin.

[36] "*Luo Shen Fou*《洛神赋》" est un Fou créé par le célèbre écrivain Ts'ao Tche (192-232) pendant la période des Trois Royaumes. Ts'ao Tche était l'un des représentants de la littérature "kien-ngan"建安文学.

1.3.1.1. L'indépendance de la peinture de paysage sous les dynasties des Souei et des T'ang

Sous les dynasties des Souei et des T'ang (581-907), la peinture de paysage se distingue progressivement de la peinture de figures et devient une branche artistique autonome. Dans le volume X des *Notes sur les Peintres Célèbres à travers les Dynasties* (*Lidai Minghua Ji* 历代名画记) compilé par Tchang Yen-yuan[37] (815-907,张彦远) sous les T'ang, sont documentées les innovations picturales des maîtres paysagistes des Souei et T'ang, dont Tchan Tse-Ts'ien (550-604, 展子虔), Li Sseu-hiun (circa 650-716/720, 李思训) et Wou Tao-tseu (circa 680—759, 吴道子). L'ouvrage formule explicitement une théorie-clé de l'évolution technique : « La mutation de la peinture de paysage prend sa source chez Wou (Tao-tseu), puis s'accomplit avec les Deux Li (Li Sseu-hiun et son fils Li Tchao-tao) » (山水之变，始于吴，成于二李).

Professeur Wang Po-min (1924-2013, 王伯敏), dans son *Histoire de la peinture chinoise* (1982, p. 120), consacre le chapitre III – « La peinture sous les Souei et les T'ang » – à l'autonomisation progressive de la peinture de paysage. Il y analyse comment Tchan Tse-Ts'ien (dynastie Souei) « ouvrit la voie à la peinture de paysage bleu-vert (青绿山水) » par son usage pionnier des pigments minéraux, les Deux Li (dynastie T'ang) « établirent le système canonique » de ce style *bleu-vert*, et Wang Wei (dynastie T'ang) « initia le style monochrome à l'encre (水墨风格) ».

L'un des plus anciens exemples encore conservés est le célèbre rouleau « *Voyage au printemps* » (figure 7) de Tchan Tse-Ts'ien (en pinyin : Zhan Ziqian, 展子虔), peintre de la dynastie des Souei au VIe siècle. Cette œuvre illustre des scènes de loisirs en montagne et met en valeur la grandeur des paysages naturels à travers une perspective où les éléments proches apparaissent plus grands et ceux éloignés plus petits. Les montagnes y sont dessinées avec des lignes fines et peu de *ts'iun*[38] (en pinyin : cun, 皴, techniques de texture au pinceau). On observe déjà une sensibilité accrue à l'harmonie entre la nature et le langage pictural.

[37] Auteur de l'ouvrage *Li-tai ming-houa ki* (*Peintures célèbres des dynasties passées*《历代名画记》), qui est la première histoire générale de la peinture en Chine.

[38] Ts'iun 皴, est une des techniques « d'orchestration », méthodes consistant à marquer les ombres ou les formes en étalant l'encre à l'aide d'un pinceau incliné. Il sera décrit en détail plus tard.



Figure 7: *Voyage au printemps (游春图) de* Tchan Tse-Ts'ien, Dynastie Souei. Couleur sur soie, 43 cm x 80,5 cm, Musée du Palais, Pékin.

1.3.1.2. L'essor et la diversification des styles sous la dynastie des T'ang

Sous la prospère dynastie des T'ang, la peinture de paysage atteint une phase de maturité, tant sur le plan technique que thématique. Différentes écoles commencent alors à émerger. Tong K'i-tch'ang (en pinyin: Dong Qichang, 董其昌, 1555-1636), célèbre peintre et théoricien de la dynastie des Ming, établira une distinction entre deux grandes traditions picturales qu'il nomme « école du Nord » 北宗 (en pinyin : Beizong) et « école du Sud » 南宗 (en pinyin: Nanzong), en référence aux courants du bouddhisme Zen (禅宗). La théorie des écoles du Sud et écoles du Nord classe les artistes par approche spirituelle, non par leur origine géographique.

a. L'émergence des « écoles du Nord et du Sud » 南北宗

L'école du Nord 北宗 prolonge la tradition de peinture de paysages dits « vert-or »[39] (金碧山水) ou « bleu-vert » (青绿山水), initiée par Tchan Tse-Ts'ien. Ce style, caractérisé par des couleurs vives et des détails minutieux, est représenté sous les T'ang par Li Sseu-hiun (en pinyin : Li Sixun, 李思训, vers 650-716/720) et son fils Li Tchao-Tao (en pinyin : Li Zhaodao, 李昭道, 675-758). Parmi leurs œuvres majeures figurent *Le Pavillon avec la voile de la rivière* (江帆楼阁图) (figure 8) et *Le Voyage de l'Empereur Hiuan-tsong (Ming Houang) au pays de Chou* (明皇幸蜀图) (figure 9). Leur influence donnera naissance à l'école du Nord, qui privilégie une approche détaillée et réaliste du paysage.

[39] Les trois principales couleurs utilisées sont l'or argileux, le vert (vert minéral) et le bleu (azurite).





École de peinture de paysage du Nord (peinture de paysage bleu et vert)

Figure 8 (Gauche) : *Le Pavillon avec le voile de la rivière* (江帆楼阁图), de Li Sseu-hiun (*circa* 650-716/720), peinture d'époque T'ang, 54.7 x101 cm, soie, musée national du Palais à Taipei.

Figure 9 (droite) : *Voyage de L'empereur Hiuan-tsong (Ming Houang) au pays de Chou* (明皇幸蜀图)，de Li Tchao-tao (675-758) (présumé), peinture de l'époque T'ang, soie, 55.9 x 81 cm, soie, Musée du Palais de Taipei.

L'école du Sud 南宗, quant à elle, s'inspire de la peinture à l'encre et au lavis[40] introduite par Wang Wei (王维, 693/701-761) sous la dynastie des T'ang. Il est le premier à utiliser la méthode « Tan-siuan »[41] (en pinyin : Danxuan, 淡渲), combinant *ts'iun* 皴 (effets de texture) et lavis d'encre pour créer des paysages en « p'o-mo »[42] (en pinyin : pomo, 破墨, encre rompue), visant à capturer légèreté et sérénité. Ce style devient le courant dominant de la peinture de paysage et influence profondément les générations suivantes.

L'école du Sud est empreinte d'une forte dimension spirituelle, reflétant l'idéal du lettré ermite, détaché des ambitions mondaines, en quête de sagesse et de communion avec la nature. Les artistes qui suivent cette tradition incluent Tchang (Tchang Tsao) 张 (张璪), King (King Hao) 荆 (荆浩), Kouan (Kouan T'ong) 关 (关仝), Tong (Tong Yuan) 董(董源), Kiu (Kiu Jan) 巨(巨然), Kouo Tchong-chou (郭忠恕), la famille Mi (米芾, Mi Fou, et 米友仁, Mi Yeou-jen), ainsi que les quatre maîtres de Yuan : Houang Kong-wang (黄公望), Wang Mong (王蒙), Ni Tsan (倪瓒) et Wou Tchen (吴镇).

[40] Le lavis est une technique picturale consistant à n'utiliser qu'une seule couleur (à l'aquarelle ou à l'encre de Chine) qui sera diluée pour obtenir différentes intensités de couleur.
[41] Lavis/teindre (peindre à partir d'une peinture en couches) avec de l'encre légère et de l'eau.
[42] La méthode du « *p'o-mo* » ou « encre rompue » est un procédé employé par les calligraphes et les peintres du lavis, et se réfère spécifiquement à la peinture avec une autre couleur d'encre, avant que l'encre précédente n'ait séché, afin d'obtenir l'effet de l'encre et des nuances du lavis qui pénètrent et se dissimulent mutuellement.

La peinture paysagère de l'école du Sud est avant tout celle des lettrés. Les paysages du Sud sont souvent associés à des thèmes de réclusion et de voyages dans la nature. L'idée d'isolement est un motif récurrent dans cette peinture, qu'il y ait ou non des figures humaines présentes dans les œuvres.

b. Wang Wei : fondateur de la peinture lettrée

Dans le système de Tong K'i-tch'ang, Wang Wei est clairement identifié comme le fondateur de l'« école du Sud ». Wang Wei est également considéré comme le précurseur de la peinture lettrée (文人画), aussi appelée « peinture des fonctionnaires », qui désigne les créations artistiques des érudits et intellectuels chinois sous la Chine féodale. Contrairement aux œuvres des peintres populaires ou des artistes de cour, ce genre de peinture était particulièrement cultivé par les savants. Le calligraphe et lettré de la dynastie des Song du Nord, Sou Che, a utilisé le terme « peinture des fonctionnaires et des lettrés », tandis que Tchao Mong-fou, célèbre calligraphe et peintre de la dynastie des Yuan, l'a désignée comme « peinture des lettrés ». Ce style se distingue par un « tempérament érudit » et un « caractère naturel », valorisant l'usage du pinceau et de l'encre, privilégiant l'expression personnelle à la simple ressemblance, tout en mettant l'accent sur la calligraphie, la littérature, et l'expression artistique dans la peinture.

Wang Wei, poète éminent[43], élève la peinture chinoise au rang d'un art noble combinant poésie, peinture et calligraphie. Son approche inaugure un style où « il y a de la peinture dans la poésie et de la poésie dans la peinture »[44] (诗中有画,画中有诗). Cet idéal sera poursuivi par les lettrés-fonctionnaires profondément cultivés qui formeront la plupart des créateurs ultérieurs de peinture de lettrés. Wang Wei s'inspire de Wou Tao-tseu[45] lorsqu'il peignait un paysage, des pins ou des rochers, mais le dépasse par la profondeur de son expression. Son œuvre reflète un esprit apaisé, offrant à la nature un miroir de la sérénité intérieure. D'après Nicole Vandier-Nicolas (1985), la paternité de la « peinture des lettrés » lui fut rétrospectivement attribuée en raison de cette dimension contemplative et intellectuelle.

L'« ambiance poétique » de la peinture paysagère des lettrés représente le sommet de l'art de la peinture de paysage chinoise.

Il existe une distinction fondamentale entre la peinture de lettrés et la peinture professionnelle. Tong K'i-tch'ang oppose l'école du Sud, considérée comme la peinture des lettrés, à l'école du Nord, assimilée à un art de professionnels ou d'artisans-peintres. Cette distinction, et le mépris de artistes de l'école du Sud

[43] Wang Wei maîtrise la poésie, la calligraphie, la peinture et la musique.
[44] Selon Sou Che (en pinyin : Su Shi, 苏轼), *tseu* (nom de courtoisie) Tseu-tchan 子瞻, *hao* (nom d'artiste) Tong-p'o 东坡, homme d'État, grand poète, peintre et calligraphe, 1036-1101.
[45] Wou Tao-tseu (en pinyin : Wu Daozi,吴道子, *circa* 680—759) de la dynastie des T'ang est vénéré comme le "Saint de la peinture". Il a lancé le paradigme de la "peinture au trait, de la peinture paysage et de la peinture folklorique".

pour ceux du Nord, n'est cependant pas strictement géographique : elle traduit plutôt une différenciation entre une approche philosophique et expressive d'un côté, et une peinture plus décorative et technique de l'autre.

On attribue à Wang Wei la célèbre *Peinture de Wang-tch'ouan* (villa), un chef-d'œuvre du paysage à l'encre, qu'il aurait réalisé alors qu'il vivait en ermite à Wang-tch'ouan. Malheureusement, cette œuvre n'a pas été conservée. Les peintures qui lui sont attribuées aujourd'hui, comme le *Rouleau de neige après l'averse au bord du fleuve* (江干雪霁图卷, figure 10), sont essentiellement des scènes hivernales.



Figure 10 : École de peinture de paysage du Sud (peinture de paysage au lavis), Rouleau de *neige après l'averse au bord du fleuve* (江干雪霁图卷) de Wang Wei (693 ou 694 ou 701-761), peinture époque T'ang, 31.3 x 207.3cm, Japon.

1.3.1.3. Les écoles septentrionale et méridionale de peinture de paysage sous les Cinq Dynasties (Ou-Tai 五代) et la dynastie des Song du Nord.

Une constante semble émerger dans l'histoire de la peinture de paysage chinoise : chaque période de chaos et de bouleversement politique coïncide avec un essor significatif de ce genre pictural. Ce phénomène pourrait témoigner d'un inconscient collectif des lettrés, qui trouvaient dans la contemplation de la nature un refuge face à l'instabilité du monde. Le paysage devenait ainsi l'expression de leur quête d'isolement et de sérénité, incarnant une aspiration profonde à l'évasion et à l'harmonie.

Malgré les guerres et l'instabilité qui ont marqué la période des Cinq Dynasties, la peinture ne s'est pas éteinte. Au contraire, elle a connu un essor remarquable. Il semble que chaque période de chaos ait favorisé le développement de la peinture de paysage à l'encre, comme si un mécanisme inconscient poussait les lettrés à se tourner vers la représentation du monde naturel. Ce genre pictural était alors imprégné du sentiment de réclusion et de détachement des lettrés. Face aux troubles, les peintres paysagistes se réfugiaient dans les montagnes et les forêts pour échapper à la guerre, traduisant à travers leurs œuvres l'environnement naturel qu'ils ressentaient profondément.

En raison des différences géographiques et politiques, deux grandes écoles régionales de peinture de paysage émergèrent au cours des Cinq Dynasties, donnant naissance à deux styles distincts : l'un dans le Nord, l'autre dans le Sud. Ces écoles correspondaient aux réalités géographiques des régions septentrionales et méridionales de la Chine.

L'école septentrionale de la peinture de paysage était représentée par King Hao (en pinyin : Jing Hao, 荆浩, Xe siècle) et Kouan T'ong (en pinyin : Guan Tong, 关仝, Xe siècle), souvent désignés sous le nom de « King-Kouan ». Ces artistes ont développé un style unique mettant en scène d'imposantes montagnes et des panoramas majestueux (figure 11), caractéristiques de l'école septentrionale.



Figure 11. *Mont Lou* (匡庐图) de King Hao, peinture de paysage de l'école septentrionale (Montagnes traîtresses et escarpées), Cinq Dynasties, Musée national du Palais à Taipei



Figure 12. *Long sou kiao min tou* [46] (龙宿郊民图) de Tong Yuan, peinture de paysage de l'école méridionale (douces collines du sud du fleuve Yangtsé), Cinq dynasties, 156 x 160 cm, Musée national du Palais, Taipei

Jing Hao, pour échapper à la guerre, vivait reclus dans le mont Taihang, au nord de la Chine, de sorte que la plupart des œuvres qu'il créait sous son pinceau étaient des vues des hautes montagnes du nord aux reliefs escarpés et imposants.

[46] Selon M. K'i Kong 启功, « Long-sou-kiao-min-tou » doit être compris comme « les gens heureux qui vivent dans la capitale en temps de paix ».

Son influence fut considérable et Kouan T'ong, son disciple, mais aussi Li Tch'eng (en pinyin : Li Cheng, 李成, Xe siècle) et Fan K'ouan (en pinyin : Fan Kuan, 范宽, fin du Xe – début du XIe siècle) ont poursuivi son héritage, formant un triumvirat artistique connu sous le nom des « trois grands maîtres du paysage ».

Le style septentrional se caractérise par une utilisation marquée des techniques de « ts'un » (皴, modelé des rochers et montagnes à l'encre), notamment les « ts'un à tête de clou » et les « ts'un à gouttes de pluie », qui accentuent la rudesse et la solidité des montagnes septentrionales.

Au moment où King Hao fondait l'école septentrionale de peinture de paysage, Tong Yuan établissait celle méridionale.

L'école méridionale de peinture de paysage était représentée par Tong Yuan (en pinyin : Dong Yuan, 董源, Xe siècle) et Kiu Jan (en pinyin : Ju Ran, 巨然, Xe siècle), connus ensemble sous le nom de « Tong-Kiu » 董巨. Leurs œuvres capturent la beauté des montagnes et des rivières du sud de la Chine.

Les paysages de Tong Yuan sont principalement réalisés à l'encre claire et mettent en valeur les panoramas lumineux et harmonieux du Kiang-nan[47] (région située au sud du fleuve Yangtze). Contrairement aux montagnes majestueuses et abruptes du Nord, ses représentations présentent des sommets doux et ondulés, des arbres luxuriants, des herbes denses et des collines boisées (figure 12). On y aperçoit également des bateaux de pêche à petites voiles, baignant dans une atmosphère paisible et empreinte de sérénité, caractéristique du paysage du Kiang-nan.

Bien que ses peintures ne détaillent pas précisément chaque élément, elles dégagent une impression d'ensemble particulièrement puissante, au point que certains les comparent à la peinture impressionniste occidentale. Parmi ses chefs-d'œuvre figurent *Scène d'été à un col de montagne en attendant un ferry* et *Peinture de Siao-Siang*, qui illustrent toutes deux les collines du Kiang-nan en été, avec leurs paysages de rivières et de lacs, leurs herbes luxuriantes et leur atmosphère brumeuse. Ces représentations contrastent fortement avec les montagnes imposantes et escarpées du Nord.

Enfin, *(Paysage du) Siao-Siang*[48] (figure 13) est considéré dans l'histoire de l'art chinois comme l'œuvre fondatrice de la peinture de paysage de l'« école méridionale ».

[47] Géographiquement parlant cela signifie littéralement le sud du fleuve Yangtze, mais il a une portée historique différente.
[48] *Siao* et *Siang* sont des cours d'eau du Kiang-nan.



Fig. 13: *Peinture de (Paysage du) Siao-Siang* (潇湘图) par Tong Yuan (Xe Siècle), Musée du Palais national, Pékin.

Kiu Jan, disciple de Tong Yuan, s'est spécialisé dans la représentation des paysages du Kiang-nan, mettant en scène des pics et montagnes ornés d'« aluns au sommet »[49] (矾头), ainsi que des rochers dispersés au pied des forêts. Ses œuvres se caractérisent aussi par des bosquets de bambous clairsemés, des herbes luxuriantes, de petits sentiers sinueux, des ponts suspendus et des huttes de chaume, créant une atmosphère à la fois rustique et paisible, particulièrement prisée des lettrés. Son style, marqué par l'utilisation du « tch'ang Pi-ma ts'iun » (长披麻皴, technique de texture évoquant des fibres de chanvre), témoigne d'une grande élégance dans le maniement du pinceau et de l'encre, affirmant ainsi sa filiation directe avec l'esthétique de Tong Yuan. Leur influence s'est prolongée jusqu'à Houang Kong-wang, considéré comme le premier des « Quatre Maîtres de la dynastie Yuan » (Yuan ssei-kia, 元四家). À une époque ultérieure, ces quatre figures majeures furent collectivement désignées sous le nom de « King-Kouan-Tong-Kiu » 荆关董巨.

L'école septentrionale de la peinture de paysage impose une observation rapprochée, plongeant le spectateur dans une sensation d'écrasement face à l'imposante verticalité des sommets escarpés. À l'inverse, l'école méridionale privilégie une vision plus éloignée, invitant à contempler la douceur et l'harmonie des paysages méridionaux.

Bien que leurs styles diffèrent radicalement, ces deux écoles ont en commun la célébration de la grandeur des fleuves et montagnes de Chine. Par leurs apports respectifs, elles ont porté la peinture de paysage chinoise à son apogée, illustrant un raffinement artistique d'une rare sophistication.

1.3.1.4. L'essor de la peinture de paysage sous les dynasties Song et Yuan

La peinture de paysage a atteint son apogée sous les dynasties Song et Yuan,

[49] Nom d'une technique de peinture de paysage. Les petits tas de pierres au sommet de la montagne dans les peintures de paysage ont la forme de pierres d'alun.

marquant une période de maturité artistique et de perfection technique.

Sous la dynastie Song, un fort accent fut mis sur la littérature et la poésie, notamment le Ts'eu (en pinyin : Ci, 辞)[50], qui connut un véritable essor. L'une des périodes les plus florissantes pour les lettrés chinois fut le règne de l'empereur Jen-tsong (en pinyin : Renzong, 仁宗, 1022-1063) des Song du Nord. Parmi les figures influentes de cette époque, on trouve Ngeou-yang Sieou (en pinyin: Ouyang Xiu, 欧阳修), chef de file de la littérature, ainsi que trois des « Huit Grands Prosateurs des dynasties T'ang et Song » : Sou Che (苏轼), Sou Tchö (苏辙) et Ts'eng Kong (曾巩). Ces trois derniers émergèrent avec distinction du système des examens impériaux (Kö-kiu, en pinyin : Ke ju, 科举) en 1057.

D'autres érudits majeurs se distinguèrent également, notamment Tch'eng Hao 51 (程颢) et Tchang Tseu'ai (张载), fondateurs des grandes écoles philosophiques52 des Song du Nord. De plus, trois futurs Premiers ministres, dont Liu Houei-Ts'ing (吕惠卿), firent leur apparition.

a. L'essor de la peinture de paysage sous les Song

La peinture de paysage sous la dynastie Song est considérée comme l'une des plus remarquables de l'histoire chinoise, surpassant les époques précédentes et influençant les générations futures (Extrait des *Records of the Chao Family* 《邵氏闻见后录》 écrits par Chao Po 邵博 sous la dynastie des Song). Parmi les artistes les plus illustres figurent les « Trois Grands Maîtres des Song du Nord » : Tong Yuan (董源)53, Li Tch'eng (李成), Fan K'ouan (范宽). Pour la dynastie des Song du Sud, on retient les « Quatre Grands Maîtres » : Li T'ang (李唐), Lieou Song-nien (刘松年), Ma Yuan (马远), Hia Kouei (夏圭).

Dès les premières années des Song, sous le règne de l'empereur T'ai-tsong (太宗, 976-997), la cour impériale créa l'Académie de peinture de Hanlin[54]. Cet institut permit l'essor d'un style particulier : la peinture de cour impériale (院体画, Yuàntǐ huà).

Le style de la peinture de cour impériale était conçu pour répondre aux exigences esthétiques et symboliques de l'empereur. Il se caractérisait par des représentations raffinées d'oiseaux, de fleurs, de paysages et de scènes de la vie impériale. Alliant réalisme et esprit, ce style se distinguait par une finesse exceptionnelle et un raffinement technique.

Les artistes de l'Académie de peinture de Hanlin étaient recrutés par recommandation, concours ou examen impérial. Le processus de sélection était rigoureux : les candidats devaient produire une œuvre en temps limité, souvent

[50] La poésie Ts'eu est une des formes de la poésie chinoise, chantée, et principalement pratiquée sous la dynastie des Song.
[51] Tch'eng Hao, en pinyin : Cheng Hao, 程颢, néo-confucéen (1032-1085).
[52] École *Tch'eng-Tchou* 程朱理学 est la « Philosophie de la nature et de la raison » qui appartenait à l'école confucéenne.
[53] Tong Yuan a vécu à la fin des cinq dynasties et au début de la dynastie des Song du Nord.
[54] « L'Académie de peinture de Han-lin 翰林图画院 », aussi connue sous le nom « Académie de peinture Siuan-ho 宣和画院 », Académie Impériale, est une institution créée sous la dynastie Tang pour former divers personnels littéraires et techniques.

inspirée d'un poème donné. Par exemple, le célèbre peintre Li T'ang fut admis après avoir illustré le vers suivant : « *Il y a des restaurants vendant du vin de riz, près du pont bloqué par la forêt de bambous.* ».

D'autres examens de l'empereur Huizong comprenaient des sujets plus poétiques, tels que : « *Personne n'a traversé les eaux sauvages, mais le bateau solitaire a récemment passé.* » ou « *Le parfum des sabots du cheval au retour des prairies, la maison de rêve du papillon.* »

Être accepté à l'Académie impliquait un apprentissage approfondi. Les étudiants devaient maîtriser les Analectes de Confucius, les textes de Mencius, la gravure des sceaux et même la musique. Un système de notation précis régulait leur progression, avec quatre grades supérieurs. Le plus prestigieux, *Shi-Tchao* (侍诏), conférait à son détenteur une ceinture d'or et le statut de professeur honoraire à vie auprès de l'empereur.

Les empereurs Song étaient, dans l'ensemble, passionnés par la peinture et la calligraphie. Ils encouragèrent la fondation et l'expansion des académies artistiques, notamment sous le règne de l'empereur Houei-tsong (徽宗, 1100-1127). Cet empereur, lui-même peintre et calligraphe de génie, contribua à faire de la cour Song un centre artistique sans précédent.

Lorsque la dynastie des Song du Sud (1127-1279) succéda aux Song du Nord, l'Académie de peinture fut déplacée de Kai-feng (开封) vers Hang-tcheou (杭州), également appelée Lin-ngan (临安). Cette ville, visitée plus tard par Marco Polo, fut décrite par lui comme « la plus belle et la plus somptueuse de la terre » (Migeon, 1926, p. 19).

C'est à cette époque que de nombreux chefs-d'œuvre furent réalisés. Parmi les artistes incontournables, on retrouve King Haô (荆浩), Kouan T'ong (关仝), Li Tcheng (李成), Fan Kouan (范宽), Kouô Hi (郭熙), Mi Fou (米芾) et surtout Li Lung Mien (李公麟, connu sous le nom de Ri-Riu-Min au Japon) (Migeon, 1926, p. 20).

À l'époque des Song du Nord, les peintres privilégiaient des compositions panoramiques et des coups de pinceau minutieux pour retranscrire avec une grande précision les paysages qu'ils observaient. Cette approche donnait naissance à des œuvres majestueuses et empreintes de poésie, comme *Les monts Qing et le temple Xiao* (晴峦萧寺图) (Figure 14) ou *Voyage à travers les montagnes* (溪山行旅图) (Figure 15)

L'influence de la peinture Song fut immense, traversant les siècles et les frontières, notamment vers le Japon et l'Occident. Aujourd'hui encore, ces chefs-d'œuvre peuvent être admirés dans les musées du monde entier, notamment au Japon et aux États-Unis.



Figure 14: *A solitary temple amid clearing peaks* (晴峦萧寺图), Li Tch'eng (919-*circa* 967), 111,76 x 55,88 cm, Musée d'art Nelson-Atkins, Kansas.



Figure 15: *Voyage parmi les montagnes et les ruisseaux* (溪山行旅图), Fan K'ouan (*circa* 950–1032), 206,3 cm x 103,3 cm, Musée national du Palais à Taipei.

b. Les innovations de la peinture de paysage à l'époque des Song du Sud

À l'époque des Song du Sud, les peintres paysagistes ont entrepris d'innover, rompant avec les méthodes picturales traditionnelles des Song du Nord. Ils ont progressivement exploré de nouvelles approches, notamment en s'appuyant sur des compositions partielles.

Ce choix artistique s'explique en grande partie par le contexte historique de l'époque. La dynastie des Song du Sud n'était qu'un vestige du royaume précédent, une entité incomplète. Hia Kouei, en adoptant une composition partielle, traduisait ainsi son chagrin personnel et sa colère face à la perte d'une partie de son pays. Par ailleurs, avant l'ère des Song du Sud, la peinture paysagère panoramique avait atteint un haut degré de maturité (figure 16 et 17). Ainsi, toute tentative d'innovation compositionnelle exigeait de briser les conventions établies — d'où l'émergence du style raffiné de « l'École Ma-Hia » (马夏), caractérisé par une composition asymétrie radicale dite « le coin de

paysage ». Ses figures emblématiques, « Ma d'Un Coin » (马一角) (figure 18) et « Hia de la Demi-Partie » (夏半边) (fig. 19), incarnent cette révolution esthétique.

Hia Kouei s'est illustré comme un maître dans l'exploration de cette nouvelle esthétique. Ses paysages se distinguent par leur simplicité et leur capacité à exprimer des émotions profondes avec un minimum d'éléments. Son œuvre *Une vue claire des ruisseaux et des montagnes* 《溪山清远图》 en est un parfait exemple : de vastes espaces blancs confèrent à la scène une impression de vide méditatif, tandis que quelques touches d'encre suffisent à suggérer les lointains paysages bordant la rivière. À travers cette approche, la peinture de paysage atteint une nouvelle dimension, où la beauté naît de la suggestion et de l'émotion, reflétant à la fois le détachement du peintre et ses aspirations spirituelles.



Figure 16 : *Cartes d'eau* (水图) de Ma Yuan (fin du XIIe -XIIIe Siècles). Une œuvre représentative de la maturité et du raffinement de la technique de peinture de paysage. En soie, couleur claire, douze sections, chaque section mesure 26.8 cm x 41.6 cm, Musée du Palais national, Pékin.



Figure 17. Les parties de *Cartes d'eau de* Ma Yuan. « *Le Fleuve Jaune à contre-courant* » à gauche et « *Les eaux calmes du lac Dongting* » à droite.

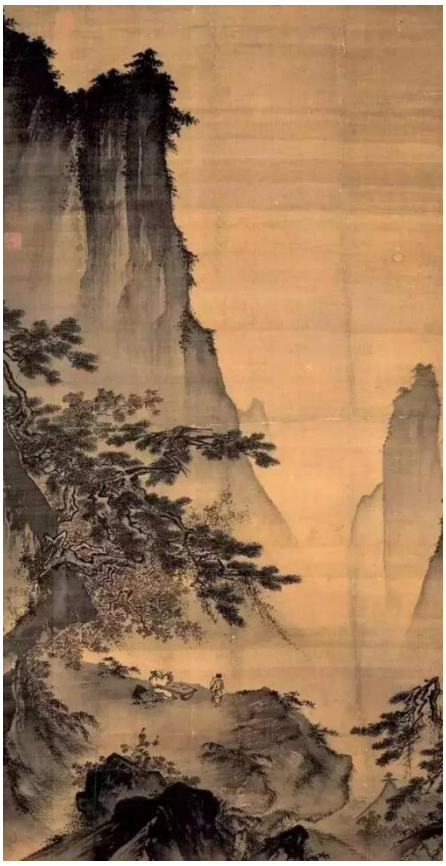


Figure 18 : *Contemplation de la lune* (对月图) de Ma Yuan (1140-1225), Dynastie des Song du Sud (1127–1279), Rouleau vertical, encre et couleurs légères sur soie, 149.7 × 78.2 cm, Musée national du Palais, Taipei



Figure 19 : *Peinture de saules, bateaux sur le lac de l'Ouest* (西湖柳艇图), Hia Kouei (XIIe -XIIIe Siècles), Rouleau vertical, encre et couleurs légères sur, 107.2 x 59.3 cm, Musée national du Palais, Taipei

c. La dynastie Yuan, apogée de la peinture lettrée de *chan-chouei*

Sous la dynastie des Yuan, la peinture de paysage lettré s'est imposée comme le courant dominant, entrant ainsi dans l'histoire de l'art chinois. Ce style, fondé sur le principe du *tseu-yu* 自娱 (se divertir à travers la peinture), visait à conférer une dimension littéraire à l'acte de création en intégrant harmonieusement poésie, calligraphie, peinture et sceaux.

Les « Quatre Maîtres des Yuan », à savoir, Houang Kong-wang, Wang Mong, Ni Tsan et Wou Tchen, sont les figures emblématiques de cette esthétique. Parmi leurs œuvres, *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* (en pinyin : fu chun shan ju tu, 《富春山居图》, figure 20) de Houang Kong-wang se distingue par sa beauté saisissante. Ce chef-d'œuvre illustre non seulement l'atmosphère et l'émotion présentes dans de nombreux poèmes et textes classiques, mais regorge également d'allusions littéraires subtiles.

Cette peinture incarne les concepts philosophiques de l'« unité entre le ciel et

l'homme » (天人合一) et de « connaître le blanc et préserver le noir » (*tche-po cheou-mo*, 知白守墨). Elle reflète également une maîtrise exceptionnelle des techniques picturales, notamment l'art de « traiter le blanc comme du noir » (*ki-po tang-hei*, 计白当黑) et d'intégrer la calligraphie dans la peinture (*yi-chou jou-houa*, 以书入画). Houang Kong-wang y applique avec virtuosité la théorie des « trois distances » (*san-yuan,* 三远), qui repose sur trois perspectives : la perspective élevée (*kao-yuan*, 高远), la perspective profonde (*chen-yuan* 深远) et la perspective frontale surplombante (*p'ing-yuan*, 平远). Ce style, d'une sophistication inégalée, est aujourd'hui encore considéré comme l'apogée de la peinture de paysage chinoise.



Figure 20: *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* 《富春山居图》 par Houang Kong-wang. Rouleau de peinture, encre sur papier *Siuan*, dynastie Yuan. Premier fragment (à droite) : Peinture de la montagne qui reste (剩山图), 31.8 x 51,4 cm, Musée provincial du Tchö-kiang à Hang-tcheou. Deuxième fragment le plus long (à gauche) Rouleau du maître Wou-yong (无用师卷), 33 x 636,9 cm. Musée national du Palais à Taipei.

1.3.1.5. Les dynasties Ming et Ts'ing, héritage, diversification et explorations plurielles.

Sous la dynastie des Ming, la peinture de cour impériale connaît une renaissance, notamment avec l'essor de « l'école du Tchö-kiang » (*Zhejiang pai*), qui marque le début des Ming par l'émergence de peintres lettrés remarquables. Cette période voit également l'apparition et le développement d'artistes d'exception, parmi lesquels Chen Tcheou 沈周, figure de proue de l'école de *Wou* (*Wu pai*), et l'un des « Quatre Maîtres des Ming » aux côtés de K'ieou Yin (仇英), Wen Tcheng-ming (Wen Zhengming 文征明) et T'ang Yin (唐寅). Un autre peintre influent est Tong K'i-tch'ang (Dong Qichang 董其昌), théoricien et fondateur de l'école du Sud, tandis que Tai Tsin (Dai Jin 戴进) s'impose comme l'un des maîtres de l'école du Tchö-kiang 浙派.

Au cours de la dynastie Ts'ing, la peinture de paysage perd progressivement de sa vitalité et devient dominée par les « Quatre Wang », qui privilégient avant tout l'imitation des maîtres anciens. Ces peintres — Wang Che-min 王时敏, Wang Kien 王鉴, Wang Yuan-ki 王原祁 et Wang Tche 王翬 — exercent une influence majeure sur l'art chinois, principalement la peinture de paysages, pendant plus de trois siècles.

Leur conception artistique et « ambiance poétique » repose sur une stricte

fidélité aux canons établis par les peintres des dynasties Song et Yuan, considérés comme des modèles absolus, un point de vue encouragé et approuvé par l'empereur. Bien que leur travail démontre une grande maîtrise du pinceau et de l'encre, leurs œuvres tendent à devenir de plus en plus conventionnelles et dépourvues de l'élan novateur qui caractérisait les générations précédentes.

1.3.2. Les techniques de base de la peinture de paysage en Chine

Avant la dynastie des T'ang, la peinture de paysage chinoise reposait principalement sur un tracé linéaire et un remplissage en couleur, s'apparentant ainsi à un exercice graphique plutôt qu'à une véritable exploration des effets de lumière et de texture. Cependant, avec l'invention de la « méthode de l'encre rompue » par Wang Wei (王维) et Tchang Tsao (Zhang Zao 张璪), un tournant majeur s'opère. Cette technique remplace progressivement l'approche traditionnelle basée sur le simple tracé de lignes par une utilisation plus nuancée de l'encre, où les variations d'intensité du noir permettent d'exprimer les effets de lumière et d'ombre. L'alternance entre encre diluée et encre concentrée confère alors plus de profondeur et de relief aux paysages (figure 21). Cette approche, connue sous le nom de « peinture de paysage à l'encre rompue », repose sur une superposition subtile des couches d'encre. Le principe de l'encre brisée consiste à appliquer une nouvelle couche d'encre avant que la précédente ne soit totalement sèche, créant ainsi un effet de fusion et de pénétration entre l'encre et l'eau. Cette technique confère aux paysages un aspect fluide et vaporeux, accentuant l'harmonie entre les formes et la nature.

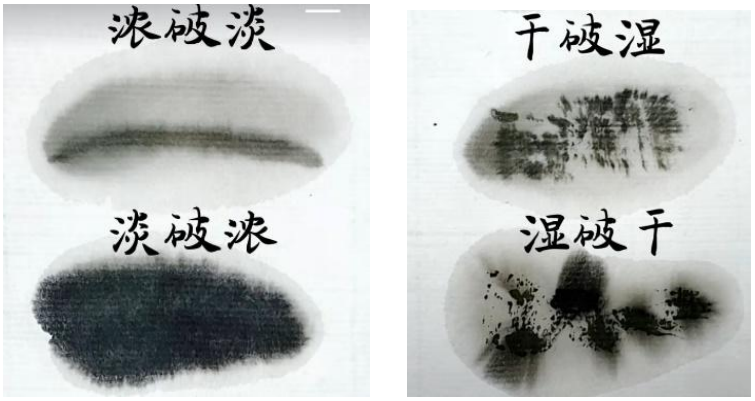


Figure 21 : Quatre types d'encre rompue.

Bien qu'il fût possible de représenter les effets d'ombre et de lumière à travers le degré d'humidité, de sécheresse et l'intensité de l'encre, l'expressivité en termes de texture restait encore limitée. Ce n'est qu'au cours des Cinq Dynasties (Ou-Tai, 907-960) que la peinture de paysage connut une avancée significative

avec l'apparition de la technique du *ts'iun* (皴), une méthode permettant de mieux suggérer les reliefs et les matières.

Les Cinq Dynasties constituent une période clé dans l'évolution de la peinture de paysage. Certains artistes, en quête d'authenticité, s'immergèrent dans la nature pour représenter les montagnes escarpées du Nord et les rivières paisibles du Sud. Parmi eux, King Hao (荆浩) et Kouan T'ong (关仝) furent les grands représentants du paysage du Nord, tandis que Tong Yuan (董源) et Kiu Jan (巨然) illustrèrent la beauté des paysages méridionaux.

Une distinction nette se dessine entre les styles du Nord et du Sud dans l'application du *ts'iun*. Au Nord, on privilégie la technique du « *Fou pi ts'iun* » (斧劈皴), caractérisée par des coups de pinceau abrupts et anguleux évoquant des entailles de hache (figure 22). À l'inverse, au Sud, la technique du « *Pi ma ts'iun* » (披麻皴) se distingue par des traits plus fluides et allongés, comparables aux fibres du chanvre (figure 23).

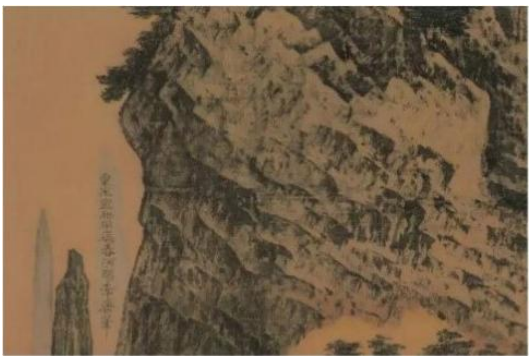


Figure 22. Technique *Fou-pi ts'iun* dans *Les vents balayent les pins dans les myriades de vallees* (partie) par Li T'ang (Song).



Figure 23. Technique *Pi-ma ts'iun* dans *Sejour dans les monts Fou-tch'ouen* (partie) par Houang Kong-wang (Yuan).



Figure 24. *Yu-t'ien-ts'iun* dans *Voyage parmi les montagnes et les ruisseaux* (partie) par Fan K'ouan (Song)



Figure 25. *Hö-ye-ts'iun* dans *paysage d'automne des monts Ts'uo et Houa* (partie) par Tcho Mong-fou (Yuan).

Le « ts'iun » est une forme de langage artistique qui a été affinée au fil des

générations de peintres paysagistes, qui l'ont perfectionnée à travers une observation approfondie de la nature. Au fur et à mesure de son développement, il a formé un système complet, occupant ainsi une place unique et précieuse dans l'histoire de la peinture. Que ce soit pour un point, une ligne ou une surface (bloc), le *ts'iun* ne se limite pas à une simple application de formes ; il incarne aussi des qualités spécifiques telles que la force, la texture, ainsi que d'autres aspects esthétiques formels. À travers ce style, le paysage devient à la fois dense, éthéré et spacieux, exprimant des beautés intrinsèques qui transcendent la forme elle-même.

Au cours de la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes (907-960 ap. J.-C.), des peintres tels que King Haoet Kouan T'ong ont joué un rôle clé dans l'évolution de la peinture de paysage. Ils ont enrichi les techniques de représentation en introduisant une approche innovante de la nature : la méthode du *ts'iun*. Parmi les représentants de la peinture de paysage du Nord, Li Tch'eng et Fan K'ouan se distinguent. Les œuvres de Li Tch'eng sont d'une rare clarté et légèreté, restituant fidèlement le paysage autour de K'i-lou (Qi Lou, 齐鲁, province de Chan-dong), avec une esthétique qui se veut à la fois claire, élégante et distante (figure 14). En revanche, les œuvres de Fan Kuan sont majestueuses et puissantes, caractérisées par des coups de pinceau fermes et maîtrisés (Liu M., 2017, p. 217). Son œuvre *Voyageurs parmi les montagnes et les ruisseaux* (figure 15) est l'un des chefs-d'œuvre de la peinture sous la dynastie Song, un exemple emblématique du style « monument géant » dans la peinture de paysage.

La technique du *ts'iun* ne se contente pas d'être un procédé formel : elle est l'expression extérieure de l'imaginaire esthétique de l'artiste, en harmonie avec la philosophie de l'« unité entre le ciel et l'homme ». Elle reflète aussi les pensées et les émotions profondes de l'artiste, mettant l'accent sur l'esprit plus que sur les aspects techniques. L'utilisation du *ts'iun* n'est pas un but en soi, mais plutôt un moyen pour l'artiste d'exprimer ses conceptions esthétiques et ses émotions intérieures à travers sa perception du monde extérieur (Chen, 2018, p. 58).

Types de *ts'iun*

Le terme « *ts'iun* », littéralement, « la peau devient sèche et gercée par l'exposition au froid ou au vent », désigne une technique picturale chinoise utilisée pour mettre en valeur la texture des objets, ainsi que les contrastes entre les zones claires et sombres dans une composition paysagère. Cette méthode vise à donner du relief et de la profondeur aux paysages, soulignant la variété des éléments naturels.

En général, on classe en seize et quelquefois en dix-huit catégories différentes les diverses espèces de traits aptes à définir la structure des montagnes dans la peinture chinoise (Petrucci, 1910, p.157) (tableau 1) :

		traits comme …
1	Yu-t'ien-ts'iun,雨点皴 (figure 24)	l'empreinte des gouttes de pluie.
2	Louan-tch'ai-ts'iun,乱柴皴	des broussailles en désordre.
3	Fan-t'eou-ts'iun,矾头皴	le cristal d'alun.
4	Kouei-p'i-ts'iun,鬼皮皴	la face du démon.
5	Kou-leou-ts'iun,骷髅皴	le squelette de l'homme.
6	Ta-fou-pi-ts'iun,大斧劈皴 Siao-fou-pi-ts'iun,小斧劈皴	si coupés par une grande hache. si coupés par une petite hache.
7	Ma-ya-ts'iun,马牙皴	la dent d'un cheval.
8	Tche-tai-ts'iun,折带皴	une ceinture (en tissu) plissée.
9	Pi-ma-ts'iun,披麻皴	les fibres de chanvre.
10	Louan-ma-ts'iun,乱麻皴	les fibres de chanvre emmêlées.
11	Hö -ye-ts'iun,荷叶皴 (figure 25)	les veines de la feuille du lotus.
12	Kie-so-ts'iun,解索皴	un fil embrouillé.
13	Yun-t'eou-ts'iun,云头皴	les cheveux des nuages.
14	Tche-ma -ts'iun,芝麻皴	l'empreinte des graines de sésame.
15	Nieou-mao-ts'iun,牛毛皴	le poil du bœuf.
16	T'an-wo-ts'iun, 弹涡皴	l'eau tourbillonnante.
17	P'o-wan-ts'iun,破网皴	un filet brisé.
18	Kivan-yun-ts'iun,卷云皴	un nuage enroulé. les formes du sommet du Ling-tche (sorte de champignon dur).

Tableau 1： Les différentes formes de *ts'iun* (皴) dans la peinture chinoise (Petrucci, 1910, p.157-158)

Il existe également plusieurs autres styles, tels que le « T'io-tseu-ts'iun » (条子皴), le « Ting-teou-ts'iun » (钉头皴), le « Mi-tien-ts'iun » (米点皴), le « T'eou-p'in-ts'iun » (豆瓣皴), le « Mo-kouei-ts'iun » (墨块皴), le « T'o-ni-tai-chouei-ts'iun » (拖泥带水皴), ainsi que d'autres variantes qui ont évolué à partir des précédents. Parmi ces styles, on trouve des appellations poétiques telles que « l'homme du bloc d'encre » et « l'homme qui traîne de la boue et de l'eau », qui s'inscrivent dans la lignée des expressions et des thèmes mentionnés ci-dessus.

1.3.3 Les intentions dans la conception artistique de la « peinture de paysage de lettrés »

L'essence de la peinture de paysage de lettrés réside dans son « ambiance poétique ». Ce terme « ambiance poétique » était initialement employé dans la littérature et la critique chinoises anciennes pour évaluer la valeur des œuvres. Il faisait partie des catégories esthétiques traditionnelles chinoises avant d'être appliqué à l'analyse et à l'appréciation des peintures de paysage. Depuis son introduction dans le domaine pictural, les chercheurs en peinture paysagère lui ont accordé une importance particulière.

La définition du concept de l'« ambiance poétique », telle que rapportée dans les dictionnaires, renvoie à un domaine artistique où l'image objective dépeinte dans une œuvre littéraire fusionne avec les pensées et les émotions qu'elle exprime. Cette fusion crée un univers artistique qui permet au spectateur, par le biais de l'imagination et de l'association, d'éprouver des sensations et des sentiments comme s'il était plongé dans cette réalité.

La notion d'« ambiance poétique » dans la peinture de paysage trouve son origine dans le poème *Format et style du poème* du poète Wang Tch'ang-ling, sous la dynastie des T'ang, qui distingue trois dimensions de la poésie : le domaine physique, le domaine émotionnel et le domaine de l'« ambiance poétique », ce dernier touchant directement à l'affectif.

Le maître de la peinture chinoise P'an T'ien-cheou 潘天寿 (1897-1971) a proposé, dans son ouvrage *Louen-houa ts'an-kao*[55] 《论画残稿》, que le troisième domaine de la peinture de paysage correspond à la fusion du « domaine physique » et du « domaine mental », menant à un niveau de transformation où s'exprime pleinement l'« ambiance poétique » (Pan, 2017, p.80).

De son côté, Li Kö-jan 李可染 (1907-1989), célèbre peintre chinois contemporain, a affirmé que l'« "ambiance poétique » est l'âme de la peinture de paysage ; sans elle, ou sans une ambiance poétique distincte, il est impossible de créer une peinture de paysage captivante » (Li, 2006).

Le professeur Siu Tsien-jong 徐建融, historien de l'art chinois renommé, a développé cette idée dans son article *Le domaine esthétique de la peinture de paysage chinoise* 中国山水画的审美境界 (Siu, 1999, p. 157 cité par Song, 2013, p. 245). Il y distingue quatre grandes périodes :

- La peinture paysagère de la dynastie Song, centrée sur la beauté du domaine physique, caractérisée par ses montagnes et vallées majestueuses.
- La peinture de la dynastie Yuan, qui valorise la beauté de l'esprit et met en avant le caractère humain.

[55] *Lunhua cangao* Signife manuscrits incomplets ou inachevés sur les théories de la peinture. Il est un manuscrit inachevé de P'an T'ien-cheou, principalement écrit dans les années 1940 et 1950, et la version existante est compilée et collectée par les générations suivantes.

- La peinture des « Quatre Wang » de la dynastie Ts'ing, représentant l'école orthodoxe, axée sur la beauté du trait et de l'encre, fondée sur la tradition.

- La peinture paysagère contemporaine, qui se concentre sur la beauté de la composition et se distingue par sa production novatrice.

L'article conclut en soulignant que, du point de vue de la peinture de paysage comme « peinture du cœur » plutôt que comme simple « art visuel », la période Yuan est la plus remarquable (Siu, 1999, p. 157) (Song, 2013, p. 245). Les peintures de paysage de lettrés, illustrées par les chefs-d'œuvre des « Quatre Maîtres des Yuan », comme *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang, *Six Kiun-tseu*[56] de Ni Tsan (Figure 26), et *Ermitage dans le mont Bian (vert)* de Wang Mong (Figure 27), sont particulièrement admirées.



Figure 26 : *Six Kiun-tseu*《六君子图》, par Ni Tsan (1301-1374), papier, 61.9 x 33.3cm, Musée de Shanghai



Figure 27 : *Ermitage dans les montagnes de Pien* 青卞隐居图 par Wang Meng (1308–1385), 141x42.2cm, Musée de Shanghai

[56] Le Kiun-tseu signifie : un sage-honnête homme, gentilhomme, 君子. Dans cette peinture, six arbres sont plantés au bord de la rivière. L'eau est large et sans vagues, et les pics sur la rivière sont loin dans le ciel. Les six arbres sont le pin, le cyprès, le camphrier, le nan, le sophora et l'orme, symbolisant les six véritables gentlemen.

Quant à la peinture paysagère contemporaine, elle est encore en pleine exploration, et il est prématuré d'en faire une évaluation historique définitive (Song, 2013, p. 245).

1.3.3.1 Les quatre catégories de peintres chinois selon la qualité de leurs œuvres

À l'époque où Tchang Yen-yuan (张彦远, 815-907) hésitait encore à reconnaître au lavis des qualités propres à la peinture, Tehou King-hiuan[57] (朱景玄), au contraire, cherchait à légitimer ces nouvelles tendances. En préface de son *T'ang-tch'ao ming-houa lou* (唐朝名画录), il rappelle que Tchang Houai-kouan (张怀瓘)[58] avait classé les artistes chinois en trois catégories : la première, dite *chen* (divin) 神, regroupait les peintres inspirés ; la deuxième, *miao* (merveilleux) 秒, désignait les talents remarquables ; la troisième, *neng* (capable, adroit) 能, mettait en avant l'habileté technique des calligraphes et des peintres, qui, bien qu'habiles, manquaient à la fois de la flamme du génie et de l'éclat du style.

À ces trois catégories, Tchou King-hiuan propose d'en ajouter une quatrième, destinée à inclure les indépendants qu'il n'était pas juste d'évaluer selon les critères traditionnels. « Pour mettre en évidence les qualités et les défauts » de ces artistes hors normes, il adopte le terme *yi* 逸[59], un concept difficile à traduire dans les langues occidentales (Vandier-Nicolas, 1985, p. 67).

Wang Wei fut associé à cette catégorie après avoir peint un bananier sous la neige. Toutefois, la dignité austère de sa vie inspirait trop de respect pour que l'on puisse véritablement l'y classer. Tchou King-hiuan le place donc parmi les peintres *chen* 神 et réserve le *yi* 逸 à trois artistes excentriques : Wang Mo (connu sous le surnom de « Wang l'Encre »), Li Ling-cheng 李灵省 et Tchang Tche-ho 张志和.

Le premier, Wang Mo, est un personnage mystérieux dont nul ne connaît véritablement ni le nom ni l'origine. Errant entre fleuves et lacs, il peignait inlassablement des paysages, des pins, des rochers et divers arbres. Homme au tempérament sauvage, il aimait le vin et ne peignait jamais sans avoir bu. Il s'abandonnait alors à une frénésie artistique, riant et chantant tout en éclaboussant sa toile d'encre. Il utilisait ses pieds, ses mains et son pinceau de

[57] Tehou King–hiuan est le *tsin che* de l'année 841-846. Son ouvrage *T'ang-tch'ao ming-houa lou (Recueil des peintures célèbres de la dynastie des T'ang*"《唐朝名画录》) est une histoire de la peinture écrite dans le style d'une biographie hiérarchisée spécifique à la période, qui a eu un impact profond sur les générations suivantes. Les artistes y sont évalués selon quatre catégories « *chen, miao, neng* et *yi* », dont « *chen, miao* et *neng* » sont divisés en trois catégories supérieure, moyenne et inférieure.

[58] Tchang Houai-kouan dit également dans son livre *Houa-p'in touan (Decisions relatives à la classification des peintures)*《画品断》: « La beauté de la peinture est comme la beauté des gens : Tchang (Tchang Seng-yeou 张僧繇) a sa chair, Lou (Lou T'an-wei 陆探微) a son os, Kou (Kou K'ai-tche 顾恺之) a son divin. » Et dit : « Il n'y a aucun moyen d'être divin, et Gu est le meilleur. » Par la suite, les mots divin, os et chair sont progressivement devenus la norme avec laquelle les générations suivantes ont jugé la calligraphie et la peinture.

[59] *Yi*, peut se traduire par laisser-aller, nonchalance, extravagance, fantaisie.

manière chaotique : tantôt il l'agitait, tantôt il l'employait comme une brosse, appliquant l'encre avec légèreté ici, plus lourdement là. À partir de ces premières esquisses, il laissait émerger des montagnes, des pierres, des nuages ou de l'eau. Son style était si extravagant qu'on le surnomma « Wang l'Encre ». Chez lui, l'intuition artistique semblait instantanée, faisant surgir nuages et brumes du vide, et brossant la pluie et le vent avec une adresse quasi divine. « Lorsqu'on regardait attentivement ses peintures, on ne voyait aucune trace des taches d'encre, ce qui paraissait extraordinaire à tous » (Vandier-Nicolas, 1985, p. 68).

Contrairement à Tchou King-hiuan, Tchang Yen-yuan ne trouvait rien d'exceptionnel dans les peintures de Wang Mo, bien qu'il fournisse sur lui des renseignements précieux. D'après le *Li-tai ming-houa ki* (历代名画记), Wang Mo aurait étudié auprès d'un ermite du T'ien-t'ai nommé Hiang Yong. Ce n'est qu'après un séjour à Hai-tchong, où il s'était rendu pour contempler le paysage, qu'il atteignit l'excellence.

Moins célèbre que Wang Mo, Li Ling-cheng (李灵省, VIIIe siècle) était un paysagiste passionné. Homme fier et indépendant, il refusait toute forme de soumission aux prérogatives nobiliaires. Lorsqu'il peignait des paysages ou des bambous, il se contentait de les suggérer par un simple point ou un trait, parvenant pourtant à surpasser la nature par les effets qu'il obtenait.

1.3.3.2 Les « Six principes essentiels de Sié Hö » 绘画的"谢赫六法"

Peu de temps après l'apogée de Kou K'ai-tche de la dynastie des Souei, Sié Hö (谢赫), critique et peintre chinois de la fin du Ve siècle, formula six règles fondamentales – souvent appelées les « six canons » (Sié Hö lieou-fa, 谢赫六法) – qui ont façonné l'esthétique chinoise jusqu'à nos jours (Petrucci, 1910, p. 117). La manière dont ces principes sont exprimés et l'esprit qui les anime éclairent avec une grande clarté l'histoire d'un art qui, déjà à cette époque, traduisait en œuvres ce qu'un maître consignait dans ses écrits.

Ces principes sont énoncés dans un langage extrêmement concis. Pour en saisir pleinement le sens, il est essentiel de les replacer dans le cadre du système philosophique dont ils relèvent. La traduction proposée ici (Petrucci, 1910) s'efforce de restituer au plus près l'esprit qui les inspire :

1- *K'i yun cheng tong* (气韵生动) – La résonance de l'esprit engendre le mouvement de la vie.

2- *Kou fa yong pi* (骨法用笔) – La loi des os à travers le pinceau (ce qui englobe la puissance du trait, la force expressive et la structure sous-jacente).

3- *Ying wou siang hing* (应物象形) – La représentation des formes en conformité avec la nature des êtres.

4- *Souei lei fou ts'ai* (随类赋彩) – La distribution des couleurs selon la nature des objets.

5- *King ying wei tché* (经营位置) – L'organisation de la composition et l'agencement hiérarchique des éléments.

6- *Tch'ouan yi mo sié* (传移摹写) – La transmission des formes par la copie et l'imitation[60].

Ces principes ne peuvent être pleinement compris sans prendre en compte la philosophie qui les sous-tend. En effet, c'est la conception du *Tao* qui leur sert de fondement. La résonance ou le rythme de l'esprit constitue l'élément créateur du mouvement de la vie. Son écoulement perpétuel est une manifestation tangible de cette dynamique qui emplit l'univers. Le mouvement harmonieux de l'esprit engendre ainsi le flux incessant des choses : elles sont le produit de son action et disparaîtraient dans le néant si ce souffle venait à s'interrompre.

Le peintre doit donc, avant toute chose, percevoir dans le mouvement des formes le rythme de l'esprit, ce principe cosmique qu'elles expriment. Au-delà des apparences, il lui revient de saisir l'essence universelle des choses (Petrucci, 1910, p. 117-118).

En réalité, les cinq autres principes définis par Sié Hö ne sont que des moyens au service du premier : *K'i yun cheng tong* 气韵生动, qui incarne la vivacité et la force créatrice de l'« ambiance poétique ».

Dès la fin du Ve siècle, les six principes de Sié Hö témoignaient de la profonde influence de la pensée philosophique sur une technique artistique qui s'en faisait l'écho (Petrucci, 1910, p. 145).

En fait, dès le début du VIIIe siècle, deux courants opposés émergèrent parmi les paysagistes chinois. Le premier, d'inspiration descriptive, privilégiait les couleurs vives et le dessin détaillé. Le second, au contraire, recherchait moins la précision formelle que la puissance expressive et la vitalité du trait (Vandier-Nicolas, 1985, p. 56).

1.3.3.3 L'évolution du concept de peinture de paysage lettrée depuis sa création

Wang Wei, né en 699 dans la province du Chaan-si 陕西, est considéré comme le créateur de l'art du paysage immatériel et fluide. Il développa une esthétique basée sur des lois spécifiques de la perspective aérienne, où les formes, synthétisées à l'extrême, semblent s'évanouir dans les délicates nuances monochromes de l'encre de Chine. Ce style fut qualifié de « peinture de lettré »,

[60] Le sens de ces principes est discuté par les Chinois eux-mêmes. Je crois indispensable de donner ici, à titre de comparaison et d'information, les traductions de Hirth et de Giles :
— Hirth traduit en anglais : « 1. Spiritual Element, Life's Motion. 2. Skeleton Drawing with the brush. 3. Correctness of Outlines. 4. The Colouring to correspond to Nature of Object. 5. The correct division of Space. — Copying Models. » (Scraps from a collector's note book. Leyde, 1905, p. 58.)
— Giles traduit en anglais : « 1. Rhythmic vitality. 2. Anatomical structure. 3. Conformity with nature. 4. Suitability of colouring. 5. Artistic composition. 6. Finish. » (*Introduction to the History of Chinese Pictorial Art.* Shanghai, 1905, p. 24).
[aussi Binyon, *Introduction à la peinture de la Chine et du Japon].*

en raison de son lien étroit avec la pratique de la calligraphie.

Dans cette technique essentiellement monochrome, la maîtrise du coup de pinceau est primordiale. L'habileté du peintre à manipuler l'encre fluide lui permet d'exprimer aussi bien la grandeur des paysages que les atmosphères les plus subtiles. Ces principes ont guidé les plus grands paysagistes chinois (Migeon, 1926, p. 212).

a. L'age d'or de la peinture paysagère sous la dynastie Song

La dynastie Song marque l'apogée du développement de la peinture chinoise, notamment dans l'art du paysage. Sous les Song du Nord, quatre grands peintres paysagistes ont excellé dans la représentation des montagnes et rivières majestueuses du pays. Cependant, sous les Song du Sud, la conception du paysage évolue : les artistes ne cherchent plus à reproduire fidèlement la nature, mais adoptent une approche plus épurée et introspective. Leur art passe ainsi des vastes panoramas montagneux avec des pins et des rochers des Song du Nord à des compositions plus dépouillées, où la rigueur du trait et les gros plans expressifs très recadrés dominent.

À travers ces paysages, les peintres expriment désormais leurs émotions et idéaux personnels. Cette transition marque le passage d'une peinture objectiviste et descriptive à une peinture subjective et expressive, d'une approche « physique » à une approche « mentale ». Ce tournant fondamental influence directement la peinture de la dynastie Yuan, qui développe un art du paysage centré sur l'« état d'esprit », impactant profondément les générations suivantes (Liu M., 2017, p. 217).

b. L'innovation poétique et picturale de Ma Yuan et Hia Kouei

La célèbre formule « Un coin du Ma, la moitié du Hia »马一角夏半边, attribuée aux peintres Ma Yuan et Hia Kouei, illustre ces évolutions avec leur audacieuse innovation dans le traitement de l'espace pictural et l'expression de la poésie à travers la peinture. Abandonnant les compositions panoramiques traditionnelles, ils privilégient des cadrages resserrés, où chaque détail devient un microcosme du paysage tout entier. « Le petit contient le grand, et le moins est le plus. ». Grâce à une composition méticuleuse et une utilisation raffinée du pinceau, leurs œuvres traduisent une sensibilité poétique subtile. La peinture devient un moyen d'exprimer les émotions profondes du sujet représenté.

Dans *Conversation dans le pavillon de neige* 《雪堂客话图》(figure 28), Hia Kouei adopte une structure visuelle qui rappelle les compositions diagonales modernes : des montagnes divisent l'image en deux espaces blancs, l'un représentant le ciel et l'autre, un lac. Cet équilibre subtil des espaces vides crée une harmonie visuelle et renforce l'impact des éléments présents.

Leur style, en apparence simple, est imprégné de l'« ambiance poétique », où la mise en scène poétique confère à la peinture une véritable portée littéraire tout en exprimant le rythme du paysage. La composition audacieusement recadrée en

Un coin du Ma, la moitié du Hia reflète l'esthétique chinoise du « traiter le blanc comme du noir », où le vide joue un rôle aussi important que le plein. Ce principe fondamental structure l'agencement des œuvres et devient un élément clé de leur langage artistique.



Figure 28. *Conversation dans le pavillon de neige*, par Hia Kouei (XIIe-XIIIe S.), dynastie des Song du Sud, papier, 28.2×29.5cm, Musée du Palais, Pékin.

c. L'influence du Sud et la fusion entre peinture et poésie

Le style « la moitié du Hia » est particulièrement adapté à la représentation des paysages du Sud, influencé par l'environnement naturel dans lequel vivait Hia Kouei. À cette époque, « la peinture de cour impériale » reste le courant dominant, mais le cadre naturel et culturel du Sud confère à la peinture des Song du Sud une identité spécifique.

L'union entre peinture et poésie atteint alors son paroxysme : la peinture devient un prolongement de la poésie, et la poésie enrichit la peinture. L'idéal est d'unifier le monde extérieur et le moi intérieur, créant ainsi une résonance émotionnelle entre l'œuvre et son spectateur.

L'exemple parfait de cette symbiose est le tableau de Ma Yuan, *Pêcheur solitaire sur la rivière hivernale* 《寒江独钓图》 (figure 29), qui fait écho au célèbre poème *Neige sur la rivière*《江雪》 de Lieou Tsong-yuan (en pinyin: Liu Zongyuan,

柳宗元), poète de la dynastie des T'ang. À travers cette correspondance entre image et texte, l'artiste ne se contente pas de représenter un paysage : il donne vie à une atmosphère, une émotion, un état d'âme intemporel.

千山鸟飞绝，万径人踪灭。
孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

Sur mille montagnes, plus un seul oiseau en vol,
Sur dix mille sentiers, nul pas, nul écho.
Seul, un vieux pêcheur, vêtu de paille et de vent,
Jette sa ligne sur la rivière glacée sous la neige tombant.

Ma traduction avec l'aide de Chatgpt

Poème 6 *Neige sur la rivière* par Lieou Tsong-yuan (Dynastie des T'ang)



Figure 29. *Pêcheur solitaire sur la rivière hivernale*, par Ma Yuan (1140-1225), dynastie des Song du Sud, soie, 26.7x50.6cm, Musée national de Tokyo.

d. La poésie du paysage dans la peinture de Ma Yuan

La peinture de Ma Yuan évoque une atmosphère poétique et envoûtante – *« Un homme, un bateau, un monde »* – et transmet un sentiment profond d'indépendance et de détachement du monde. Dans les temps anciens, les lettrés utilisaient souvent les figures du pêcheur et du bûcheron pour exprimer leur idéal de retrait du monde, privilégiant une existence en harmonie avec la nature. *Pêcheur solitaire sur la rivière hivernale*, l'une des œuvres emblématiques de Ma Yuan, est un petit tableau d'une finesse remarquable. Il représente un vieil homme assis dans une barque plate, légèrement penché en avant, absorbé par sa pêche. L'auvent du bateau, recouvert de paille, et le chapeau du pêcheur suggèrent une vie solitaire sur les flots, où *« le vent oblique et la bruine*

n'imposent nul abri »[61]. D'un simple trait, quelques lignes d'eau suffisent à souligner le flanc du bateau, tandis que l'arrière-plan, totalement vide, évoque une vaste étendue de brume et de vagues. La coque, légèrement inclinée, confère à la scène un réalisme saisissant tout en brisant le cadre traditionnel de la composition. Grâce à une mise en scène ingénieuse et à une utilisation subtile du vide et du plein, de techniques de découpe profonde et de correspondance entre virtuel et réel, cette œuvre illustre à merveille l'esthétique propre à Ma Yuan.

e. L'ambiance poétique dans la peinture de Houang Kong-wang sous la dynastie des Yuan

La peinture de paysage de la dynastie des Yuan était la plus haute expression de l'« ambiance poétique » ou « Yi-King », un pas de plus par rapport à la période des Song du Sud. Parmi les « Quatre Grands Maîtres des Yuan» 元四家, Houang Kong-wang, l'un des artistes les plus célèbres, a incarné dans sa peinture *Séjour dans les monts Fou-tch'*ouen (figure 20) cette « ambiance poétique » présente dans de nombreux poèmes classiques chinois.

Parmi les œuvres poétiques et littéraires à travers les dynasties qui dépeignent le paysage des monts Fou-tch'ouen avec une riche dimension Yi-king, enrichissant la profondeur spirituelle du paysage, on trouve notamment les extraits proposés ci-dessous.

Au-delà des vers, cette peinture de paysage intègre des scènes emblématiques comme *Wang Hi-tche admirant les oies*, *le pêcheur solitaire sur la rivière*, *l'érudit absorbé dans sa lecture sous un pavillon*, ou encore *le bûcheron portant son bois* présentées ci dessous. Ces figures incarnent le thème récurrent des *« quatre occupations »* – pêcheur, bûcheron, agriculteur et lettré – reflet d'une vision idéalisée de la vie.

Une lettre à Tchou yuan-sseu《与朱元思书》, Pianwen[62] par Wou Kiun 吴均
(Dynasties Du Nord et du Sud)

风烟俱净，天山共色。从流飘荡，任意东西。自富阳至桐庐一百许里，奇山异水，天下独绝。	*Le vent et la fumée étaient tous clairs et propres, et le ciel et les montagnes fusionnaient en une seule couleur.*
	Flottant au fil de l'eau, laissez aller à volonté.
……	*De Fouyang à Tonglou, dans le voyage de 100 lis[63], des montagnes et des eaux étranges que l'on ne peut pas trouver dans le monde…*

[61] Extrait de "La chanson du pêcheur" de Tchang Tche-ho (732-774, 张志和), poète de la dynastie des T'ang.
[62] Le « Pian-wen » 骈文 qui a vu le jour sous la dynastie des Han et s'est épanouie sous les dynasties Méridionales et Septentrionales, est un style d'écriture dans lequel les caractères et les phrases sont écrits par paires, et les phrases de quatre ou six caractères sont couramment utilisées.
[63] Unité de mesure de distance

Fou-tch'ouen par Wou Jong 吴融 (Dynastie T'ang)

天下有水亦有山，富春山水非人寰。

……

Le monde regorge d'eau et de montagnes,

Mais celles de Fou-tch'ouen ne sont point de ce monde.

Ma traduction avec l'aide de Chatgpt

Le Bûcheron par Ts'ouei Tou 崔涂 (Dynastie T'ang)

行山行采薇，闲翦蕙为衣。避世嫌山浅，逢人说姓稀。

……

Errant dans les montagnes, je suis l'exemple de Po Yi et de Chou k'i,

Me nourrissant de plantes sauvages[64]*, vêtu d'herbes tressées.*

Fuyant le monde, je trouve encore les montagnes trop proches,

Et quand je croise un passant, je cache mon nom souvent.

Ma traduction avec l'aide de Chatgpt

L'Immortel au Pont des Pies– Un poteau en bambou sous le clair de lune 《鹊桥仙-一杆风月》, Ci[65] par Lou Yeou 陆游 (Dynastie Song du Nord)

一竿风月,一蓑烟雨,家在钓台西住。

卖鱼生怕近城门,况肯到红尘深处?

潮生理棹,潮平系缆,潮落浩歌归去。

时人错把比严光, 我自是无名渔父。

Le matin, je pars sous la brume et la pluie,

Le soir, je rentre bercé par le vent et la lune.

Sur la rive ouest de la plate-forme de pêche de Yen Tseu-ling[66]*,*

J'attends la marée pour voguer,

Et lorsque les flots se retirent, je chante ma chanson de pêcheur.

Ma traduction avec l'aide de Chatgpt

[64] "Errant et mangeant des plantes sauvages (行采薇)"est une allusion littéraire. À la fin de la dynastie Chang, Po-yi 伯夷 et de Chou-k'i 叔齐, les fils du Roi Kou-tchou 孤竹, ont désespérément protesté contre le roi Wou de Tcheou 周武王 lorsqu'il a vaincu le dernier roi de Chang. Après la chute de la dynastie Chang (11ème siècle avant J.-C.), ils se sont retirés dans la montagne Chou-yang. Ils ont juré de cueillir et manger de l'herbe et mourir de faim plutôt que de manger de millet de la dynastie Tcheou. Le poète utilise cette allusion pour exprimer la noble ambition du bûcheron, c'est-à-dire de ne pas être fonctionnaire.

[65] Les *ci* sont des poèmes chantés, plus libres en rythme, souvent mélancoliques ou lyriques.

[66] Célèbre ermite Yen Tseu-ling (en pinyin : Yan Ziling, (严子陵), aussi connu sous le nom Yen Kuang, 39 av. J.-C.-41 ap. J.-C.) qui s'était retiré en ce lieu mille ans auparavant, vivant isolé au bord de la rivière après avoir aidé son ami à devenir empereur. Il a été honoré comme l'ancêtre des ermites chinois, et a véritablement par ses actes mis en œuvre l'idéal de « faire des contributions sans se les attribuer » (功成弗居) prôné par Lao Tchouang 老庄.

Une canne à pêche dans le vent et la lune,

une cape de paille dans la brume et la pluie...

ma maison est à l'ouest de la terrasse de pêche.

Je redoute de vendre mon poisson à la porte de la ville,

et encore moins de plonger dans le monde terrestre poussiéreux.

Je range la rame quand la marée monte,

j'attache l'amarre quand elle est haute,

et je chante à voix haute quand la marée descend, en rentrant chez moi.

Les gens me prennent pour Yen Tseu-ling,

mais je ne suis qu'un vieux pêcheur sans nom.

Ma traduction avec l'aide de DeepL.com

Lorsque la marée était apparue, je sortais sur mon bateau pour pêcher, lorsque la marée était haute, plate, je montais sur mon bateau, puis je l'l'attachais au rivage, et lorsque la marée était basse, je chantais ma chanson de pêcheur et rentrais à la maison ».

Xingxiangzi – La Traversée de k'i-li lai《行香子-过七里濑》, Ci par Sou Che 苏轼 (Dynastie Song du Nord)

一叶舟轻,双桨鸿惊。

水天清、影湛波平。

鱼翻藻鉴,鹭点烟汀。

过沙溪急,霜溪冷,月溪明。

重重似画,曲曲如屏。

算当年、虚老严陵。

君臣一梦,今古空名。

但远山长,云山乱,晓山青。

Dans un frêle esquif, pagayant comme une oie sauvage effarouchée,

Je glisse sur l'eau limpide, miroir du ciel et des montagnes.

Les poissons bondissent hors des flots miroitants,

Les aigrettes paisibles parsèment les bancs de sable.

Sous la lune, tout n'est que cristal et clarté,

Et les montagnes éternelles dominent le passage des hommes.

Une feuille légère, la barque,

Deux rames effarouchent les oies sauvages.

Ciel et eau limpides, reflets purs, ondes calmes.

Les poissons trouent le miroir des algues,

Un héron touche la rive embrumée.

Passé le rapide de sable,

Le ruisseau givré, froid,
Le ruisseau lunaire, clair.

Monts sur monts, comme une peinture,
Courbes et replis, paravents de jade.
Songez à ces années perdues pour Yen Tseu-ling.
Souverain et sujet, un rêve;
Vaines gloires d'hier et d'aujourd'hui.
Seules demeurent les lointaines montagnes, longues,
Les montagnes nuageuses, éparses,
Les montagnes de l'aube, vertes.

Ma traduction avec l'aide de DeepSeek

Si les lettrés chérissaient ces représentations, ce n'était pas seulement par aspiration à une existence libre et paisible. Derrière cette image de détachement se cachait souvent une tension entre le désir d'échapper au monde et celui d'être reconnu à la cour impériale. Ainsi, la quête de solitude se mêlait à l'espoir d'une distinction honorifique, illustrant la complexité du rapport entre l'intellectuel et le pouvoir.

1.4 Paysage et Jardin

Les jardins classiques chinois, figures emblématiques des jardins orientaux, comptent parmi les trois principaux systèmes de jardins dans le monde. Historiquement, trois grandes traditions distinctes structurent leur développement : la première est le jardin impérial, la deuxième le jardin privé, et la troisième le jardin monastique ainsi que le jardin public. Parmi eux, le jardin des lettrés constitue la branche centrale des jardins privés.

Les jardins de lettrés sont indissociables des courants savants et reflètent un idéal esthétique et philosophique inspiré du taoïsme. Ils expriment un désir de contemplation, de réclusion et d'harmonie avec la nature. De manière générale, ils désignent des espaces conçus et façonnés par des lettrés, imprégnés de leur sensibilité artistique et intellectuelle, et humanisés par leur vision du monde (Zhou, 1999, p. 172).

Représentant une composante essentielle des jardins classiques chinois, le jardin de lettrés se distingue par ses réalisations artistiques remarquables. Majoritairement intégrés aux demeures des lettrés, ces jardins sont souvent qualifiés de jardins privés. Aujourd'hui, les jardins privés de la région du Kiang-nan appartiennent tous à cette catégorie de jardins de lettrés. Ils répondent aux divers besoins de la vie quotidienne tout en cultivant un lien spirituel profond

avec la nature, s'y intégrant harmonieusement. Véritables œuvres d'art, ils émanent de la nature tout en la transcendant.

Les jardins de lettrés, notamment ceux de Sou-tcheou[67]苏州, incarnent à la perfection l'esthétique des jardins chinois dits « de Montagne et d'Eau ». Le plus ancien d'entre eux, le pavillon Ts'ang-lang 沧浪亭, fut édifié au début du XIe siècle sur les vestiges d'un jardin antérieur. Inspirés par un style spontané et poétique, semblable à un dessin exécuté à main levée, ces jardins traduisent une esthétique raffinée où l'art, l'élégance et la culture s'entrelacent harmonieusement.Ils offrent ainsi une vision unique de la manière dont les intellectuels de la Chine ancienne associaient esthétique et culture de la réclusion au sein d'un environnement urbain dynamique. Véritables chefs-d'œuvre paysagers, ces ensembles intègrent architectures, formations rocheuses, calligraphie, mobilier et éléments décoratifs, illustrant le sommet des réalisations artistiques de la région orientale du delta du Yangtze. Ils constituent l'essence même de la culture chinoise traditionnelle (Bureau de gestion des jardins de Sou-tcheou, 1997).

Aujourd'hui, plus de 50 de ces jardins dits « de Montagne et d'Eau » subsistent. Parmi eux, neuf sont considérés comme les plus remarquables : le *jardin de l'Humble Administrateur*, le *jardin Attardez-vous*, le *jardin du Maître des Filets*, la *villa de la Montagne Étreinte de Beauté*, le *pavillon Ts'ang-lang*, le *jardin de la Forêt du Lion*, le *jardin de la Culture*, le *jardin de la Retraite du Couple* et le *jardin de la Retraite et de la Réflexion*.

Véritables sanctuaires intellectuels au sein d'un environnement urbain, ils témoignent de la manière dont les lettrés chinois associaient leur idéal esthétique à une quête de réclusion et de contemplation (Bureau de gestion des jardins de Sou-tcheou, 1997).

Les jardins classiques chinois se distinguent par quatre caractéristiques fondamentales. Premièrement, ils trouvent leur origine dans la nature tout en la sublimant. Deuxièmement, ils établissent une harmonie parfaite entre architecture et paysage naturel. Troisièmement, ils conjuguent une sensibilité poétique et une conception picturale raffinée. Enfin, ils créent une atmosphère unique, empreinte d'un art de vivre et d'une esthétique subtile. En tant que principal type de jardins classiques, le jardin de lettrés incarne pleinement ces qualités (Hu, 2009, p.54).

1.4.1 La relation entre le jardin de lettrés et la peinture des lettrés

[67] Les jardins classiques ou privés de Sou-tcheou 苏州 ont commencé à être créés vers le 4e siècle et ont atteint leur apogée au 18e siècle. De nos jours, plus de 50 de ces jardins existent encore. Neuf d'entre eux, à savoir : le *jardin de l'Humble Administrateur* 拙政园, le *jardin Attardez-vous* 留园, le *jardin du Maître des Filets* 网师园, la *villa de la Montagne Étreinte de Beauté* 环秀山庄, le *pavillon Ts' ang-lang* 沧浪亭, le *jardin de la Forêt du Lion* 狮子林, le *jardin de la Culture* 艺圃, le *jardin de la Retraite du Couple* 耦园 et le *jardin de la Retraite et de la Réflexion* 退思园 (Jardins classiques de Suzhou, 1997).

La relation entre le jardin de lettrés et la peinture des lettrés est profondément enracinée dans la culture chinoise, mêlant similitudes et différences dans leur approche, mais aboutissant à une harmonie esthétique commune. Le célèbre philosophe allemand de l'idéalisme classique, Hegel, déclare ainsi dans son ouvrage *Esthétique* : *« Il existe deux types de jardins : l'un est créé selon les principes de la peinture, l'autre selon ceux de l'architecture. Le premier cherche à imiter la nature, en rassemblant ses paysages les plus enchanteurs pour former un tout harmonieux — tel est l'art des jardins. »*

Le professeur Tch'en Ts'ong-Tcheou 陈从周 (Chen Congzhou[68], 1918-2000) a quant à lui affirmé : *« Sans comprendre les principes de la peinture chinoise, on ne saurait parler des jardins chinois »* (Wang et al., 2015, p.47). En effet, le jardin est une peinture tridimensionnelle. Un concepteur de jardin doit d'abord être peintre, un moyen privilégié pour les lettrés d'exprimer leur pensée philosophique et leur idéal esthétique. Il constitue une synthèse entre la beauté naturelle, architecturale et picturale.

Comme l'a écrit T'ong Kiun 童僑 (Tóng jùn, 1900-1983), architecte renommé et pionnier de la théorie des jardins chinois modernes : *« Les jardins chinois ne sont pas une question de génie civil et de verdissement, mais une question d'ambiance de peinture, dérivée de la peinture… »* (Tong, 1984, p. 17). Les techniques artistiques, les concepts esthétiques et les connotations culturelles de la peinture de paysage de l'époque Song ont particulièrement influencé les jardins de lettrés (Wu et Wan, 2019, p. 18) comme nous l'avons mentionné précédemment.

Les jardins de lettrés du Kiang-nan, notamment ceux de Sou-tcheou, illustrent cette fusion entre tradition et raffinement. Inspirés par la peinture chinoise à main levée, ils incarnent la quintessence de la culture lettrée et sont considérés comme des chefs-d'œuvre du jardinage chinois. Véritable peinture vivante, le jardin reproduit la nature de manière idéalisée. L'art des jardins et la peinture de paysage ont évolué en parfaite symbiose, tout en restant étroitement liés à d'autres formes artistiques chinoises, telles que la calligraphie et la poésie (Senlin, 2016).

L'harmonie d'un jardin repose sur quatre éléments essentiels : les plantes, l'eau, les pierres et l'architecture que l'on retrouve dans la peinture paysagère de lettrés. L'influence de la peinture des lettrés sur les jardins privés du Kiang-nan se manifeste à travers ces quatre aspects principaux (Tian, 2015, p. 84) :

Les pierres : inspirées des représentations picturales, elles sont choisies pour

[68] Chen Congzhou, célèbre historien de l'architecture ancienne et artiste paysagiste chinois moderne, est reconnu comme « l'un des fondateurs de l'art des jardins en Chine moderne » et « le dernier représentant du jardin des lettrés ». Son œuvre majeure, les cinq essais intitulés *Sur les jardins chinois* 说园, expose systématiquement l'esthétique des jardins chinois dans un style littéraire. Il y développe des concepts fondamentaux tels que « le jardin est un poème », « l'harmonie entre mouvement et immobilité » et « le jardin comme métaphore littéraire », soulignant que le jardin est une fusion organique de l'architecture, des paysages, de la flore, de la poésie et de la peinture.

leurs formes et textures uniques.

L'eau : les plans d'eau sont aménagés selon des principes esthétiques visant à créer profondeur et perspective. Les jardins privés traditionnels du sud du Yangtsé ont été aménagés selon les principes de la dissimulation, la séparation et le brisement.

L'architecture : fidèle aux principes picturaux, elle privilégie l'ingéniosité, l'équilibre et l'élégance en suivant le principe « avoir une loi mais pas de style défini » (有法而无定式).

Les plantes : leur disposition repose sur le concept « apprendre de la nature » (师法自然), reproduisant un équilibre naturel et poétique.

1.4.1.1. L'expression de la nature à travers les éléments du jardin, exemple des jardins de lettrés du Kiang-nan

Les maîtres jardiniers de chaque dynastie ont perfectionné diverses techniques pour reproduire la nature de manière artistique, optimisant l'espace avec ingéniosité. En mêlant eau, pierres et végétation avec des constructions imprégnées de littérature et poésie, ils reflètent la vision littéraire et artistique du monde (Bureau de gestion des jardins de Sou-tcheou, 1997).

Les jardins et les peintures de lettrés se répondent mutuellement à travers leurs éléments fondamentaux :

a. Les pierres (山石)

Les pierres occupent une place centrale dans la peinture paysagère chinoise et dans les jardins privés du Kiang-nan. Influencés par l'accent mis sur les textures dans la peinture, ces jardins intègrent des pierres emblématiques comme celles de T'ai-hou 太湖, de Siuan 宣 et de Jaune 黄. La pierre de T'ai-hou, avec sa forme « mince, fuyante, transparente et ridée (瘦、漏、透、皱) » (figures 30 à 33), est particulièrement prisée des lettrés.

On peut prendre comme illustration le travail du peintre paysagiste de la dynastie Ts'ing, Che T'ao (石涛 1642-1707), qui aurait contribué à la conception du jardin Kö-yuan 个园 à Yang-tcheou en utilisant différentes pierres pour symboliser les quatre saisons en montagne et les sentiments liés (figures 34 à 37) :

Pour le printemps, la scène de la montagne printanière a pour toile de fond un mur blanc et une fenêtre ajourée, avec des stalagmites émergeant dans un décor forestier, évoquant les jeunes pousses de bambou jaillies après la pluie et le retour du printemps (figure 34).

Pour l'été, des pierres T'ai-hou[69] sont utilisées, et une pierre de lac, placée au bord de l'eau, donne l'impression d'un été frais (figure 35).

[69] Les pierres viennent du fond du lac T'ai-hou 太湖.

Pour l'automne, une rocaille en pierre jaune reproduit un paysage montagneux couvert de feuillage doré (figure 36).

Pour la scène d'hiver, les pierres Siuan, sous la lumière du couchant, évoquent un paysage enneigé (figure 37) (Tian, 2015, p. 85).

Dans *Le Jardin*, Ki Tch'eng[70] (计成, 1582-1634) explique comment la disposition de petits rochers peut imiter les peintures de paysage de Ni Tsan (1301-1374), tandis que les grandes formations rocheuses suivent l'esthétique de Cheng Profound. Par exemple, dans l'oeuvre *Mille rochers en compétition* de Tch'eng-Souei (程邃, 1607-1692), les montagnes escarpées, malgré leur petite taille sur la toile, dégagent une impression de majesté. Cette influence se retrouve dans le *Jardin de la Forêt du Lion* à Sou-tcheou, où la rocaille, de petite taille, est disposée avec des ondulations et des sinuosités dans la grotte, créant une expérience immersive d'exploration, mêlant mystère et contemplation, en passant alternativement par le sommet et le fond de vallée (Tian, 2015, p. 85).



Figure 30. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Le Pic Kouan-yun* 冠云峰. Source：Visual China Group



Figure 31. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Le Pic Jouei-yun* 瑞云峰. Source：VCG Visual China Group



Figure 32. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Jade Délicat* 玉玲珑. Source： Visual China Group

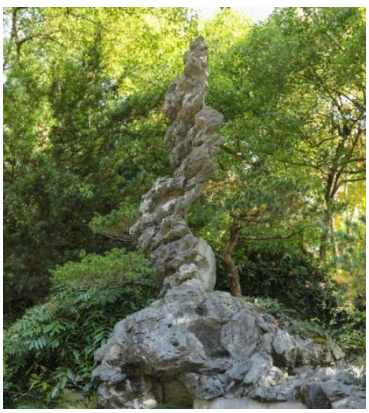


Figure 33. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Le Pic Tcheou-yun* 皱云峰. Source：Visual China Group

[70] Le plus célèbre maître chinois de la construction de jardins classiques, qui est présenté immédiatement après.



Fig. 34. Les rocailles au printemps du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi.



Fig. 35. Les rocailles en été du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi.



Fig. 36. Les rocailles en automne du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi.



Fig. 37. Les rocailles en hiver du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi.

b. Les plans d'eau dans les jardins privés du Kiang-nan

Si la structure des jardins privés au sud du fleuve Yangtze repose sur la montagne et la rocaille, son âme est indéniablement l'eau. Dans la peinture *Gao Yi* de Tong K'i-tch'ang 董其昌 (1617), l'eau est représentée sous une forme longue et étroite, bordée de pierres naturelles empilées qui ajoutent une dimension mystérieuse à l'immensité du paysage. L'origine de cette eau demeure invisible, renforçant l'impression d'un espace infini.

Les peintures paysagères des lettrés suivent ainsi un principe fondamental dans l'aménagement des jardins : « *Un seul pic évoque les mille toises*[71] *du mont Hua, Une simple cuillère d'eau incarne les fleuves et lacs infinis* » 一峰则太华千寻，一勺则江湖万里 (Wen Tchen-heng, la dynastie des Ming).

Cette philosophie se retrouve dans le *jardin de l'Humble Administrateur* (拙政园) à Sou-tcheou, où l'eau joue un rôle central. Presque tous les bâtiments y sont disposés en fonction des vastes étendues aquatiques. L'eau y est savamment canalisée et dispersée autour des pavillons de manière détournée, cachant subtilement sa provenance pour créer une sensation d'infini (Tian, 2015, p. 85).

Dans la même ville, en raison de sa petite taille, le *jardin du Maître des Filets* (*网师园*) repose sur un principe d'aménagement selon lequel *« mieux vaut rassembler que diviser »*. L'eau y est un élément central, sous forme de vastes étendues stagnantes. Un espace est volontairement laissé entre les bâtiments et

[71] Toise 寻, ancienne unité de longueur chinoise. 1 toise ≈ 1.8m.

la surface de l'eau afin d'accueillir des pierres empilées ou des plantes grimpantes, renforçant ainsi le charme naturel du lieu. Un petit pont, situé aux entrées et sorties du plan d'eau, apporte un effet de hiérarchisation subtil à la composition paysagère.

L'aménagement des plans d'eau dans ces jardins privés du Kiang-nan repose sur trois techniques principales : la dissimulation, la séparation et la fragmentation.

Avec la **dissimulation** (隐), l'eau est intégrée dans le paysage par des jeux de cloisonnements et de brisures. Les bâtiments sont construits en suivant les contours des bassins, et la végétation plantée en bordure masque habilement les limites de l'eau. Certains édifices surplombent même l'eau, créant l'illusion d'un étang sans rives et sans limites.

Concernant le principe de **séparation** (隔), l'eau est divisée en plusieurs sections par des digues ou des ponts-couloirs qui relient les différentes parties du jardin. Par exemple, dans le *jardin de l'Humble Administrateur*, le célèbre pont *Petit Arc-en-ciel Volant* unit les deux rives d'un plan d'eau, accentuant la profondeur de la perspective et de l'eau, et l'impression d'immensité.

La technique de la **fragmentation** (破) est, elle, surtout utilisée pour les petits plans d'eau. Des pierres stratégiquement placées sur les berges et des plantes grimpantes viennent briser la monotonie de la surface, conférant au paysage un aspect plus naturel et sauvage (Tian, 2015, p. 85).

c. L'Architecture des jardins

L'architecture des jardins de lettrés dans la région du Kiang-nan est souvent dissimulée au cœur de reliefs et de forêts, bien que ces éléments soient généralement artificiels. Fortement intégrée au cadre naturel, elle reflète un idéal de vie champêtre et sauvage, tout en se distinguant par son ingéniosité, sa légèreté, sa fraîcheur et son élégance.

Dans la peinture de paysage de lettrés, l'architecture est souvent la touche finale qui parachève la composition, apportant équilibre et profondeur à la scène. De ce fait, les édifices des jardins privés du sud du fleuve Yangtsé partagent avec ces peintures quatre caractéristiques essentielles : ingéniosité, adaptabilité, beauté et élégance**.**

L'ingéniosité se manifeste à travers la conception minutieuse et la dextérité pour dessiner la forme des bâtiments, et l'intelligence de leur emplacement harmonieusement intégré dans le paysage. Par exemple, dans *Paysage avec vue sur les quatre saisons* (四景山水图) de Lieou Song-nien, un pavillon d'eau s'avance délicatement sur un lac, formant un espace intime et raffiné. Quelques pierres et fleurs parsèment l'avant de la cour, accentuant le charme rustique de l'ensemble.

Cette approche rappelle les principes esthétiques développés par Kou K'ai-tche sous la dynastie Tsin de l'Est, qui insistait sur l'importance de « planter le décor », ainsi que les *Six principes essentiels* de Sié Hö (谢赫六法) sous la dynastie des

Song du Sud, qui soulignaient la nécessité d'une composition réfléchie en « gérant la position ». Ainsi, dans les jardins privés du Kiang-nan, l'implantation des pavillons répond à une étude rigoureuse des perspectives et des interactions avec les éléments naturels environnants (Tian, 2015, p. 85).

Influencés par cette conception picturale du paysage, les pavillons des jardins de lettrés du Kiang-nan sont placés avec une grande justesse afin de se fondre dans l'environnement. La disposition de la salle Yuanxiang et des pavillons alentour dans le *jardin de l'Humble Administrateur* en est une parfaite illustration. Ces pavillons constituent des pièces maîtresses du jardin, reliées entre elles par de longues fenêtres ajourées qui ouvrent sur le paysage environnant. On trouve un pavillon au nord, au sud, à l'est et au nord-ouest de la salle, et bien qu'ils puissent être vus les uns des autres, des rocailles les séparent, renforçant l'impression d'un paysage naturel tout en soulignant la subtilité de l'agencement architectural.

L'élégance de ces constructions ne réside pas uniquement dans leur forme, mais aussi dans l'atmosphère qu'elles dégagent. Inspirée par la nature, l'architecture des jardins lettrés du Kiang-nan la transcende par un raffinement artistique unique.

Dans le *jardin de l'Humble Administrateur* (拙政园), le *Pavillon du Vent en éventail* se dresse sur une petite île, entouré de collines verdoyantes et de reflets miroitants sur l'eau. Sa forme en éventail[72] épouse harmonieusement le paysage, créant une scène d'une grande poésie. Son nom est tiré d'un poème de Sou Che, *Tache des lèvres rouges – S'appuyer paresseusement sur le lit Hu* :

> *« Avec qui suis-je assis ? La lune brillante, la brise claire et moi. »* (与谁同坐？明月清风我)

Ainsi, ce pavillon ne se distingue pas seulement par son esthétique architecturale, mais aussi par l'ambiance contemplative qu'il évoque, incarnant à merveille l'esprit des jardins de lettrés du Kiang-nan (Tian, 2015, p. 86).

d. Les plantes dans les jardins de lettrés du Kiang-nan

Dans les jardins de lettrés du Kiang-nan, les plantes ne sont pas de simples éléments décoratifs ; elles incarnent un véritable langage esthétique influencé par le concept du *lavis au style libre* (*写意*), cher aux lettrés dans la peinture de paysage. Elles s'inscrivent également dans la philosophie taoïste de la *légèreté, du vide et de l'inaction*[73] ainsi que dans l'idéal lettré de la *retraite du monde* (*避世*). En structurant le paysage et en renforçant l'illusion d'une nature sauvage, les plantes contribuent à l'identité et à l'atmosphère des jardins lettrés, créant des tableaux vivants inspirés des paysages montagneux et forestiers.

L'une des configurations les plus courantes dans les jardins de lettrés du

[72] Les éventails étaient des objets élégants portés par les lettrés de la Chine ancienne, sur lesquels figuraient souvent des poèmes et des peintures.
[73] « Ne rien faire. Ne pas agir », pensée taoïste selon laquelle « sans agir, tout s'accomplit ».

Kiang-nan est la plantation d'arbres solitaires. Ces arbres ou arbustes, souvent choisis pour leur silhouette et leur élégance naturelle, sont placés aux angles des cours, le long des allées et des ponts, ou aux entrées et sorties des jardins. Accompagnés de quelques rochers, ils composent une *vue partielle* (点景), principe emprunté à la peinture paysagère, où chaque élément est soigneusement disposé pour évoquer un cadre naturel spontané.

Les jardiniers du Kiang-nan s'inspiraient souvent des théories des peintres paysagistes pour concevoir la disposition de la végétation. Dans *L'astuce de la peinture de paysage* (*山水诀*), Wang Wei souligne l'importance des contrastes spatiaux : *« Dans le lointain, clairsemés et plats ; dans le proche, hauts et denses »* (远者疏平，近者高密). Cette approche se retrouve dans la conception des jardins : au cœur du jardin *Attardez-vous* (留园), quelques camphriers et ginkgos sont disposés de manière sporadique, tandis que devant le *Pavillon du Cyprès des Doigts* dans le *jardin de la Forêt du Lion* (狮子林), seuls quelques pins et cyprès parsèment le paysage. Ces plantations minimalistes, loin d'être imposantes par leur taille ou leur quantité, confèrent au jardin une atmosphère empreinte d'ancienneté et de raffinement.

Dans la peinture de paysage de lettrés, la représentation des arbres joue sur l'équilibre entre densité et espace vide, avec différentes formes d'arbres et de feuillages pour créer une riche variété. Wang Wei rappelle que *« plusieurs arbres sont nécessaires pour former une forêt, et les branches doivent s'harmoniser avec le tronc »* (数株树以成林, 枝须抱体), c'est-à-dire qu'il faut de nombreux arbres rassemblés pour former une forêt, et les branches doivent être proches du tronc principal, et « les arbres éloignés sont clairsemés et plats » (树木, 远者疏平). Cette notion s'applique également aux jardins de lettrés, qui cherchent à exprimer la beauté de la nature dans sa simplicité et son dépouillement, loin de toute artificialité excessive.

Les jardins du Kiang-nan, dans leur configuration végétale, aspirent à provoquer une surprise esthétique et une résonance spirituelle. Certaines plantes possèdent d'ailleurs une forte symbolique et sont fréquemment représentées dans la peinture lettrée. Les *Trois Amis de l'Hiver*[74] (岁寒三友) – le pin (松), le bambou (竹) et le chimonanthe odorant (腊梅) – incarnent cette élégance sobre et intemporelle (Tian, 2015, p. 86).

Le pin, avec sa silhouette robuste et son feuillage persistant, symbolise ainsi la droiture et la résilience. Le bambou, qui pousse droit et se développe par segments, représente l'intégrité et la modestie. Le chimonanthe odorant, qui fleurit en plein hiver, incarne la persévérance face aux épreuves.

D'autres fleurs, telles que le lotus (évoquant la pureté en émergent de la boue sans taches), la pivoine (symbole de grâce et d'opulence) ou encore l'osmanthus (associé à un parfum envoûtant), sont également des motifs récurrents dans la

[74] Également connus sous le terme *les trois amis du froid*, *les trois amis de la saison froide*, ou encore *Suihan Sanyou*.

peinture et se retrouvent fréquemment dans les jardins lettrés.

Le jardin de Yang-cheou illustre parfaitement cette fusion entre la peinture de paysage et l'art du jardinage. Les bambous y sont soigneusement sélectionnés et disposés selon les saisons et l'environnement. Devant les portes, des bambous fins et graciles créent une transition délicate entre intérieur et extérieur. Dans les rocailles printanières, le bambou fort est privilégié pour son tempérament robuste. L'été met en valeur le bambou aquatique, qui s'épanouit près des plans d'eau. En automne, un bambou polyvalent est utilisé pour accompagner le changement de saison. En hiver, le bambou tacheté ajoute une touche graphique et élégante au paysage.

Comme le dit un ancien poème : *« Une touffe de bambous devant la fenêtre, d'un vert émeraude et d'une fraîcheur exquise, évoque une beauté sobre et unique. »* Cette harmonie subtile entre végétation, architecture et paysage reflète pleinement l'esprit des jardins lettrés du Kiang-nan, où chaque élément naturel participe à l'élaboration d'un univers poétique et contemplatif.

1.4.2. Le processus de développement des jardins de lettrés

Les jardins de lettrés sont apparus sous les **dynasties Wei, Tsin, ainsi que sous les dynasties du Nord et du Sud**. Ils ont émergé sous la dynastie T'ang, prospéré sous la dynastie Song et atteint leur apogée sous les dynasties Yuan, Ming et Ts'ing.

La période des dynasties Wei, Tsin et des dynasties du Nord et du Sud (220-589) marque un tournant décisif dans le développement des jardins classiques chinois. Face aux troubles sociaux, une nouvelle culture de la réclusion émerge, favorisant l'essor de disciplines artistiques telles que la poésie et la peinture paysagère. Ces évolutions contribuent directement à l'évolution des jardins, qui passent d'une approche purement réaliste à une combinaison subtile de réalisme et d'imaginaire. C'est à cette époque que les jardins de lettrés font leur apparition (Bai et al., 2021, p. 205).

La nature constitue alors une source d'inspiration commune à la poésie, à la peinture et aux jardins paysagers. Dans la Chine ancienne, les lettrés étaient à la fois poètes, peintres et concepteurs de jardins, intégrant dans ces derniers les scènes décrites dans leurs œuvres. Ainsi, les jardins de lettrés deviennent une forme d'art tridimensionnelle, où l'on peut à la fois se promener, contempler et méditer.

Les premières traces de jardins apparaissent sous les dynasties Wei et Tsin, mais c'est sous la **dynastie T'ang** que les jardins de lettrés gagnent en popularité. De nombreux érudits, tels que Bai Juyi et Wang Wei, maîtrisent alors les techniques du jardinage, devenant ainsi des experts en aménagement paysager. À cette époque, la poésie et la peinture commencent à jouer un rôle

central dans la conception des jardins, donnant naissance à l'une des caractéristiques majeures des jardins classiques chinois.

Sous la **dynastie Song**, les jardins de lettrés connaissent un véritable âge d'or. Leur style se raffine, devenant plus délicat et plus sophistiqué. La poésie et la peinture donnent naissance à de nombreuses œuvres inspirées des jardins, et l'expression artistique paysagère atteint un degré de perfection supérieur à celui de la dynastie T'ang. Une nouvelle caractéristique majeure émerge alors : l'« ambiance poétique » des jardins prend une dimension symbolique et philosophique, traduisant des idées et des émotions profondes.

Les **dynasties Yuan, Ming et Ts'ing** marquent le sommet du développement des jardins de lettrés. Si l'influence littéraire demeure forte, l'accent est désormais mis sur les techniques de jardinage. De nombreux traités théoriques sur l'art du jardin sont rédigés, témoignant d'un savoir-faire de plus en plus précis.

L'aménagement des jardins devient plus élaboré : le traitement des éléments paysagers se perfectionne, notamment à travers l'art de la rocaille et des techniques de gestion de l'eau de plus en plus sophistiquées (Bai et al., 2021, p. 207). Les jardins de cette époque incarnent un équilibre subtil entre nature et art, entre tradition et innovation, faisant de ces espaces des chefs-d'œuvre du paysage chinois.

1.4.3 Les théoriciens des jardins de lettrés

Le règne de la dynastie Ming (1368-1644) marque l'âge d'or du jardin de lettrés. Durant cette période, des maîtres jardiniers se distinguent notamment dans la région du Kiang-nan, près de Shanghai. Parmi les théoriciens les plus influents des jardins chinois figurent Ki Tch'eng (计成), Tchang Taii (张岱), Wen Tchen-heng (文震亨) et Li Yu (李渔). Ki Tch'eng, en particulier, est reconnu comme un maître d'œuvre éminent, et avec Tchang Taii, bien que différents dans leur approche, ils ont grandement contribué à la théorisation et à la perception du jardin de lettrés dans la culture chinoise.

1.4.3.1. Ki-tch'eng 计成 (1582-1634), le théoricien majeur des jardins de la fin de la dynastie Ming.

Ki Tch'eng, aussi appelé Tseu Wu-fou, était originaire de Wujiang, dans la province de Kiang-sou. Passionné dès son jeune âge par la recherche de merveilles, la poésie et la peinture, il a voyagé à travers le pays avant de s'installer dans la province du Tchö-kiang. En 1634, après avoir conçu plusieurs jardins, il publie le *Yuan-ye* (园冶) ("Yuan" signifiant jardin et "Ye" construction et culture), le premier ouvrage systématique sur l'art du jardinage en Chine,

compilant l'expérience de ses prédécesseurs et les techniques de son époque. Le *Yuan-ye* est l'unique traité de jardinage transmis par la Chine ancienne (Senlin, 2016) et est aujourd'hui considéré comme le premier chef-d'œuvre mondial du jardinage.

Ki Tch'eng possédait un talent pictural remarquable. Il appréciait particulièrement les styles de Kouan T'ong et King Hao, deux peintres paysagistes chinois de la période des Cinq Dynasties (Ou-Tai). Il a intégré les principes de la peinture de paysage à l'art des jardins, créant des compositions où le visiteur évolue comme dans un tableau vivant. Contrairement aux théoriciens ordinaires, Ki Tch'eng était aussi un artiste accompli, illustrant son *Yuan-ye* de 235 dessins qui facilitent sa compréhension. Son talent poétique transparaît dans l'élégance du style *Pian-wen* employé dans l'ouvrage.

En tant qu'artisan paysagiste, il a supervisé la construction de trois jardins célèbres : le jardin *Tong-ti* (东帝园) de Wou Siuan (吴玄) à Tch'ang-tcheou, le *Wou-yuan* (寤园) de Wang Che-heng (汪士衡) à Yi-Tcheng 仪征, et le *jardin Ombre* (影园) de Tcheng Yuan-Siun 郑元勋[75] à Yang-tcheou. Contrairement aux théoriciens du jardinage qui ne maîtrisaient pas la pratique, son expérience concrète lui a permis d'établir un guide à la fois technique et théorique (Sun, 2014, p. 1273).

Le *Yuan-ye* est composé de trois volumes. Le premier volume traite de la "Théorie de la construction", comprenant des articles sur l'exploration du terrain, les fondations et la décoration intérieure. Le deuxième volume est entièrement dédié aux "Balustrades". Le troisième volume couvre divers éléments tels que les portes, fenêtres, murs, pavage, roches, sélection des pierres et l'emprunt de scènes.

Cet ouvrage met en avant un principe fondateur : « Bien que fait par l'homme, il semble créé par le ciel »[76] (虽由人作,宛如天开) et un critère esthétique essentiel : « Habileté dans l'emprunt, harmonie dans l'organisation et justesse des proportions »[77] (巧于因借,精在体宜) (Ki, 2017, p. 5).

1.4.3.2. Tchang Taii 张岱 (1597-1680), un théoricien du jardinage sans être créateur

Tchang Taii, lettré, historien et esthète de la fin de la dynastie Ming, appartenait à une famille de fonctionnaires. Il a vécu à Hang-tcheou, menant une vie luxueuse et raffinée avant la chute de la dynastie Ming. Après cet événement,

[75] Ces trois propriétaires de jardins étaient des figures littéraires de premier plan dans la région de Kiang-nan.
[76] Cette phrase "bien que fait par l'homme, comme venant du ciel " trouve son origine dans la pensée philosophique de Lao Tseu : « L'homme suit les lois de la terre, la terre suit les lois du ciel, le ciel suit les lois du Tao, et le Tao suit les lois de la nature ».
[77] Cela signifie que son ingéniosité réside dans "la façon dont il a été adapté à partir des matériaux disponibles dans le jardin et dont il a été organisé avec des objets (scènes) provenant de l'extérieur du jardin. Sa beauté réside dans sa forme et sa taille appropriées". (Ki, 2017, p.5)

il se retire dans les montagnes du Shanxi, adoptant une vie simple tout en poursuivant son œuvre littéraire (Y. Hu, 2023). Reconnu comme un « sage de l'essai », il possédait une connaissance approfondie des jardins paysagers et de l'esthétique naturelle.

Son chef-d'œuvre Rêves *du lac de l'Ouest*《西湖梦寻》, bien que ne traitant pas directement du jardinage, reflète une sensibilité exceptionnelle à l'esthétique du paysage. Pour Tchang Taii, un jardin n'était jamais une simple collection de plantes et de rochers ; c'était un paysage pensé, une compression du monde en un domaine privé où ses principes esthétiques et son histoire personnelle pouvaient être matériellement agencés... Ses descriptions du « Taoyuan » (Jardin aux Pêchers en Fleurs) et des retraites familiales révèlent sa conviction que l'aménagement de la nature représentait l'apogée de l'art culturel (Spence, 2007). Cette œuvre de cinq volumes et soixante-douze essais décrit le lac de l'Ouest à Hang-tcheou, capturant la beauté de ses paysages au fil des saisons :

雪巇古梅,何逊烟堤高柳;
夜月空明,何逊朝花绰约;
雨色涳濛,何逊晴光滟潋。
深情领略,是在解人。

Les fleurs anciennes de chimonanthe odorant sur les falaises enneigées n'ont rien à envier aux grands saules bordant les rives embrumées.

Le clair de lune nocturne n'a-t-il rien à envier aux fleurs du matin ? Qui peut dire que la pluie sur les montagnes est moins éblouissante que le lac sous un soleil radieux ?

Savoir goûter ces nuances avec l'âme,
Voilà la marque du vrai connaisseur.

Extrait d'un essai de *Rêves du lac de l'Ouest - Notes générales sur le lac de l'Ouest* - (西湖梦寻·西湖总记·明圣二湖) de Tchang Tai.

Ma traduction avec l'aide de Chatgpt car il n'existe pas encore de traduction selon Yue HU, 2023

Cet ouvrage d'une grande valeur littéraire, artistique et historique permet d'appréhender la philosophie du jardin paysager et d'en saisir l'essence poétique.

1.4.3.3. Wen Tchen-heng 文震亨 (1585-1645), un créateur de jardins érudit et raffiné.

Wen Tchen-heng était un lettré, calligraphe, peintre et écrivain de la dynastie Ming, originaire de Sou-tcheou. Issu d'une lignée prestigieuse, il était l'arrière-petit-fils de Wen Tcheng-ming, célèbre concepteur du *Jardin de l'humble administrateur*, tous deux maîtres en calligraphie, peinture et gravure de sceaux (Clunas, 2004).

Décrit comme un homme au talent authentique et à la sensibilité artistique aiguisée, Wen Tchen-heng n'était pas un jardinier professionnel, mais il possédait

une vision systématique et approfondie du jardinage. Représentant éminent du regard des lettrés sur l'art des jardins, il voyageait, peignait et composait des poèmes sur ces espaces qu'il créait également dans sa propre résidence.

Parmi ses nombreux ouvrages, son chef-d'œuvre *Tchang-wou tche* 《长物志》, que l'on pourrait traduire par « Les objets superflus », se distingue particulièrement. C'est une œuvre qui réglemente le déploiement de la culture matérielle dans le jardin, lequel constitue lui-même la plus grandiose de toutes les « choses superflues »... Le jardin n'y est pas présenté comme un lieu d'expression personnelle sans entraves ou de communion avec la nature, mais comme un espace où les règles du bon goût en matière de consommation doivent être observées avec la plus grande rigueur. Un rocher artificiel inapproprié, une plante mal nommée, un pavillon vulgaire — toutes ces choses ne sont pas seulement des échecs esthétiques, mais aussi des fautes de goût sociales, qui marquent leur propriétaire comme un étranger au cercle des véritables raffinés (Clunas, 2004, p. 114). Véritable traité des théories et techniques du jardinage de l'époque, cet ouvrage a profondément influencé les générations suivantes de paysagistes.

Cette encyclopédie, composée de douze volumes, aborde différents aspects du raffinement lettré (Clunas, 2004). Cinq volumes sont directement liés au jardinage sur les fleurs et les arbres, l'eau et les pierres, les oiseaux et les poissons, et les légumes et fruits, tandis que les sept autres traitent de domaines connexes comme la peinture et la calligraphie, les meubles, les objets décoratifs, les vêtements et ornements, les bateaux et carrosses, l'agencement des espaces et l'art du thé.

Wen Tchen-heng insistait sur la fonction contemplative du jardin, aspirant à ce que chaque élément évoque une nature idéalisée. Il prônait une esthétique où « une pierre posée évoque une montagne lointaine (T'ai-houa), une simple louche suggère un lac ou un fleuve à des milliers de lieues », de sorte que le visiteur perde toute notion du temps et de l'espace, oubliant la fatigue comme le poids des ans. Par exemple, Wen consacre des passages importants aux origines et caractéristiques des pierres appropriées (les roches Taihu constituant l'apogée), mais le cœur de son argument s'oppose à l'ostentation et à l'excès. Un amas de pierres rares n'est pas, en soi, un signe de goût; il peut même témoigner du contraire. C'est l'agencement juste, qui suggère naturel et ancienneté, qui distingue le connaisseur du simple collectionneur (Clunas, 2004, p. 108).

1.4.3.4. Li Yu 李渔 (1611-1680), un génie visionnaire, entre esthétisme et pragmatisme.

Originaire de Lanxi, dans la province du Tchö-kiang, Li Yu était un lettré, théoricien du théâtre et esthète de la fin de la dynastie Ming et du début de la dynastie Ts'ing. Homme aux multiples talents, il s'intéressait également à l'architecture, au jardinage et aux objets d'art, développant des idées originales

et novatrices. Après la chute de la dynastie des Ming, Li Yu se retira à la campagne où il construisit son premier jardin, « Yi-yuan » 伊园. Plus tard, il s'installa à Hang-tcheou pour gagner sa vie en tant qu'auteur de théâtre. Après avoir déménagé à Jinling (aujourd'hui Nan-king), il créa le célèbre « Jardin de la graine de moutarde » (Kie-tseu Yuan, en pinyin : Jiezi Yuan, 芥子园) un espace modeste mais raffiné. Il y composa des pièces de théâtre, grava des peintures et cultiva l'amitié des lettrés de son époque. À la fin de sa vie, il retourna dans sa ville natale et fit construire le « *Jardin des couches* » au pied de la montagne Yunju. L'œuvre de l'artiste est basée sur sa riche expérience pratique et reflète l'esthétique de vie des lettrés des dynasties Ming et Ts'ing, jouant un rôle clé dans l'évolution du jardinage lettré. Son chef-d'œuvre, *Sien-ts'ing Ngeou-ki* 《闲情偶寄》que l'on pourrait traduire par « *Plaisirs insouciants d'une vie oisive* », est la première monographie chinoise consacrée à l'art et la culture des loisirs. Divisée en huit volumes, elle aborde de nombreux aspects de la culture lettrée, dont deux sections particulièrement liées à l'art du jardinage ; le « volume de la maison » et le « volume des objets d'art ». Le « Volume de la Maison » traite de l'architecture résidentielle sous cinq angles : les chambres, les clôtures et cuisines, les murs, les inscriptions et tablettes[78], ainsi que l'usage des pierres. Il y développe une approche détaillée de la fonction des bâtiments, de leur esthétique et de l'agencement paysager. Le « Volume des Objets d'Art » se concentre sur le mobilier et les objets décoratifs, essentiels à l'atmosphère raffinée d'un jardin ou d'une demeure lettrée. (Li, 2018).

À travers ses écrits et ses réalisations, Li Yu a su allier sens pratique et élégance, influençant durablement la conception des jardins et des espaces de vie en Chine.

1.4.4. L'« emprunt de paysages » (Kie-king 借景) : une technique clé dans la conception des jardins de lettrés

« L'emprunt de paysages » ou « Jiejing » (借景), correspond à l'art d'intégrer des paysages dans une conception de jardin. Il ne s'agit pas d'une simple technique décorative, mais un principe fondamental de la conception du jardin chinois. Il s'agit d'intégrer des éléments visuels extérieurs (montagnes lointaines, pagodes, ciel, nuages) dans la composition du jardin, dissolvant ainsi la limite entre l'intérieur et l'extérieur. Cette pratique transforme le jardin en un cadre vivant, où la vue n'est jamais close mais toujours prolongée par l'imagination et la mémoire du paysage (Chiu Che Bing, 2000, p. 112)

Dans le sixième article intitulé « L'emprunt de paysages » (借景), dans le volume 3, tome 6 du *Yuan-ye*, Ki Tch'eng affirme que « l'emprunt de paysages est l'élément le plus important dans la conception des jardins » (夫借景，林园之最

[78] Inscriptions (ou couplet) et tablettes sont la paire de vers écrits verticalement sur les côtés d'une porte ou un mur.

要者也), et il l'adosse au principe suivant : « rejeter le banal et accueillir le beau » (俗则屏之，嘉则收之).

L'emprunt de paysages est l'une des 18 techniques [79] utilisées dans la conception des jardins chinois classiques (Long, 2009, p.142). Il repose sur une fusion harmonieuse entre le jardin et son environnement extérieur, conférant ainsi une profondeur et une richesse visuelle accrues. L'emprunt de scènes ou de paysages consiste à intégrer des éléments extérieurs pour enrichir l'esthétique d'un jardin, sans qu'il soit nécessaire de s'interroger sur leurs causes ou circonstances (因借无由，触情俱是) (Xue, 2010). Cette phrase souligne que l'art d'intégrer des paysages repose sur une sensibilité poétique plutôt que sur des techniques figées. Ki Tch'eng dit ainsi « Un « emprunt » judicieux ne possède pas de cause, il naît simplement du sentiment causé par la beauté d'une scène » (traduction française de Che Bing Chiu).

Cette notion devient ainsi le point théorique central du *Yuan-ye*.

Ki Tch'eng insistant sur le respect de l'environnement, l'harmonisation du projet avec la configuration du site, et la prise en compte des éléments naturels existants, la topographie, l'hydrologie, les saisons, etc., intègre aussi des éléments extérieurs par « emprunt de paysage », permettant ainsi d'enrichir la composition du jardin (Senlin, 2016).

Le terme « emprunter » signifie ici littéralement « s'appuyer sur » ou « utiliser ». Ce principe est utilisé pour compenser le manque d'espace et de décor en renforçant la profondeur et la hiérarchie spatiale du jardin. Le choix des éléments à emprunter repose sur le jugement du jardinier, qui doit décider quels éléments conserver ou accepter, et quels éléments exclure ou rejeter.

Les emprunts de paysage peuvent être classés en deux catégories principales :

- Les **emprunts directs**, qui se divisent en cinq types, avec des emprunts au loin (comme des montagnes lointaines), des emprunts au proche (de grands arbres voisins), des emprunts en hauteur (des pavillons ou des tours), des emprunts en contrebas (comme des étangs et des poissons), et des emprunts saisonniers (floraison et jeux de lumière à différents moments de l'année)

- Les **emprunts indirects**, qui résultent d'effets de composition artistique, tels que le cadrage de paysages lointains à travers une ouverture ou la réflexion d'un élément dans l'eau.

Dans un espace de jardin limité, l'emprunt de paysages permet de créer une illusion d'infini en augmentant la profondeur de la scène avec plusieurs couches, et en brouillant la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Le jardin se fond ainsi avec son environnement, offrant une expérience immersive et poétique.

Parmi les exemples notables d'emprunt de paysage, on peut citer *Le pavillon*

[79] L'emprunt de paysages 借景, scènes cloisonnes 障景, scènes appariées 对景, scènes séparées 隔景, scènes encadrées, 框景, etc (figures 44 à 47). (Long, 2009, p142).

Ts'ang-lang, qui s'intègre parfaitement à la rivière qui le borde, empruntant ainsi son cadre aquatique naturel (figures 38 et 39), ou le *jardin Ki-tch'ang*, qui exploite la vue de la pagode Longguang située à 200 mètres sur la colline de Xishan (figures 40 et 41). Cet emprunt au loin est considéré comme un modèle du genre par T'ong Kiun, dans ses *Annales des jardins du Kiang-nan* (*Kiang-nan Yuan lin zhi,* 江南园林志) (1937), la pagode Longguang dans le *jardin Ki-tch'ang* créant une « vue au-delà de la vue », transformant le paysage en une véritable extension du jardin. Autre exemple, la pagode du temple du Nord dans le *jardin de l'Humble Administrateur*, qui joue sur les différents niveaux de perspective pour enrichir la composition paysagère.

L'emprunt de paysage est ainsi un principe fondateur de l'art des jardins chinois, révélant la philosophie de l'intégration et de l'harmonie avec la nature.



Figure 38. Le pavillon Ts'ang-lang et son paysage « emprunté proche », emprunté à la rivière située à l'extérieur du jardin (on voit sur la photo la plate-forme de pêche, Fou-lang (La véranda est accessible des deux côtés, 复廊) et le pavillon de l'eau en face, ainsi que le pavillon Ts'ang-lang à son point le plus éloigné et le plus élevé, en arrière-plan). Source : https://zhuanlan.zhihu.com/p/524627736



Figure 39. *Le pavillon Ts'ang-lang*, de Wang Hui (1632-1717), dynastie Ts'ing, 132,5 x 33,4 cm, Musée de Nan-king.



Figure 40. *Le jardin Ki-tch'ang* 寄畅园, dans *les Seize scènes du Kiang-nan*[80], de Tong Kao 董诰 (1740-1818), dynastie Ts'ing.



Figure 41. Paysage « emprunté lointain » dans le *jardin Ki-tch'ang* « empruntant » la pagode Longguang sur la colline de l'Ouest (Xi-shan), en arrière-plan.

L'exemple classique d'« emprunt de scènes en haut et en bas » est celui du pavillon Fou-Ts'ouei 浮翠阁, situé sur la colline ouest du *jardin de l'Humble Administrateur*. Depuis les environs des pavillons Lieou-ting 留听阁, Yuan-yang 鸳鸯 厅 et T'a-ying 塔影亭, au pied de la colline, on peut lever les yeux et admirer le pavillon Fou-kouei, semblant flotter sur un nuage. À l'inverse, depuis ce pavillon perché, il est possible d'embrasser du regard les attractions environnantes et d'expérimenter les multiples facettes du paysage, révélées sous différents angles.

Un exemple d'« emprunt de scènes à la bonne saison » est l'ancien érable trônant sur le monticule à l'ouest de ce jardin. Lorsque l'on s'y attarde, les

[80] Cet album présente seize scènes de diverses régions du Kiang-nan, dont Suzhou, Wuxi et Zhenjiang. Bien qu'ils ne soient pas dessinés en perspective occidentale, l'emplacement et la disposition des sites sont clairement expliqués.

contreforts de la montagne Tianping et les feuilles d'automne évoquent la teinte du ciel embrasé par le coucher du soleil.

Les « emprunts de scènes indirectes » peuvent se subdiviser en emprunts de sons, de couleurs, de formes et de parfums :

On peut **emprunter des sons** pour enrichir la scène. À proximité, on peut s'imprégner du chant des oiseaux, du crissement des cigales et des insectes, du murmure des sources dans la vallée, ou encore du caquètement des poules et de l'aboiement des chiens. Plus loin, résonnent les cloches matinales et les tambours vespéraux des temples. Chaque saison offre ses propres sonorités : au printemps, le chant de la fauvette jaune et le clapotis des vagues ; en automne, la pluie nocturne sur les lotus et le martèlement des gouttes sur les feuilles de bananier.

On peut **emprunter des couleurs** pour sublimer le paysage. Il peut s'agir de la lumière dorée du lever du soleil, de la lueur flamboyante du crépuscule, des teintes fraîches des pêchers et des saules, du vert profond de l'étang aux lotus, du rouge éclatant des érables ou encore du blanc scintillant de la neige virevoltante etc.

On peut **emprunter des formes** pour composer une scène**,** comme l'ombre d'une tour se reflétant dans l'eau, le relief ondulant des montagnes, les silhouettes tachetées des arbres projetées au sol, ou encore les formations élégantes des oies sauvages en vol, etc.

Il est aussi possible d'**emprunter des parfums** pour enrichir l'atmosphère. Les senteurs des plantes de jardin participent à la composition des paysages. Par exemple, en hiver, dans le *jardin de l'Humble Administrateur*, le parfum délicat de la neige entourant le pavillon *Yunwei* se mêle à celui des chimonanthes odorants en fleur, diffusant une fragrance subtile et envoûtante.

On peut enfin **emprunter à la vie et aux activités humaines**. Outre les éléments naturels, les scènes peuvent être enrichies par la présence de l'homme et de ses activités : une promenade printanière, une mélodie résonnant dans une forêt de bambous, ou encore le spectacle des voiles des bateaux rentrant au port au crépuscule.

En somme, la conception de « l'emprunt de scènes » dans l'aménagement des jardins repose sur une intégration intelligente et harmonieuse entre l'homme et la nature. Elle vise à créer une osmose entre esthétique et philosophie, offrant une perspective infinie dans un espace limité. Cette approche nous immerge dans un paysage aussi riche que poétique, où chaque élément contribue à une beauté subtile et évocatrice.

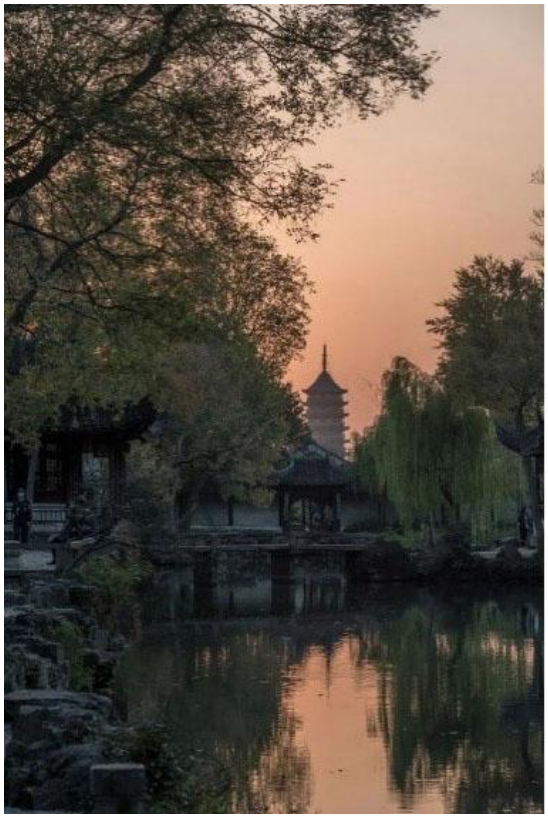


Figure 42. « Emprunt de scène » de la pagode du Temple du Nord dans le jardin de l'humble administrateur



Figure 43. « Scène cloisonnée » à l'entrée du jardin du pavillon Ts'ang-lang bordée de rochers



Figure 44. Scènes appariées 对景 du "Yuanxiang Hall" regardant le "Pavillon Xuexiang Yunwei".



Figure 45. Scènes séparées 隔景, avec le jardin de nèfles dans le jardin de l'humble administrateur.



Fig. 46. Scènes encadrées, 框景. Encadrant la scène, le bananier (Musa basjoo) du jardin du Maître des filets

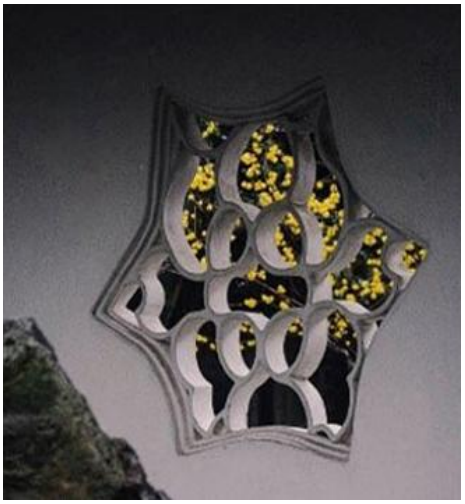


Fig. 47. Scènes révélées, 漏景 le chimonanthe odorant est vu à travers une fenêtre (qui a la forme de chimonanthe odorant) du pavillon *Ts' ang-lang*.

1.4.5. Les intentions dans la « conception artistique » des jardins de lettrés

Les anciens lettrés chinois étaient considérés comme des gentlemen érudits, porteurs d'une quête spirituelle et morale. Chacun aspirait à devenir un « *Kiun-tseu* », une figure idéale incarnant la sagesse et l'intégrité. Sous la plume des lettrés à travers les âges, ce terme a acquis une dimension symbolique forte. Être reconnu comme un « *Kiun-tseu* » était un honneur suprême, synonyme d'une vie guidée par la vertu et la contemplation. Ce « *Kiun-tseu* » aspirait au *k'ieou-yuan yang-sou*, c'est-à-dire un mode de vie épuré, centré sur la recherche d'une harmonie intérieure loin des tumultes du quotidien.

1.4.5.1. Le « k'ieou-yuan yang-sou » 丘园养素 (La retraite purifiante dans la nature)

Dans la section 1.2.2 intitulée « L'amour du paysage chez les lettrés », nous avons déjà mentionné que l'un des principaux attachements des lettrés à la nature résidait dans le fait de « vivre dans le *k'ieou-yuan* », qui peut prendre la forme d'une villa, d'un jardin, ou encore d'un paysage idéal entre montagnes et rivières, offrant un refuge propice à la méditation et à l'épanouissement de l'âme.

Le « *k'ieou-yuan yang-sou* » signifiant « cultiver sa nature simple dans les jardins et les collines », exprime ainsi l'idée d'un mode de vie épuré, centré sur la recherche d'une harmonie intérieure loin des tumultes du quotidien.

Kouo Hi, dans son ouvrage *Traité du paysage*[81] *《山水训》* (1080), écrit ainsi : « *K'ieou-yuan yang-sou* est l'état dans lequel vivent fréquemment les *Kiun-tseu*. ». Il ne s'agit pas seulement d'un cadre de vie, mais aussi d'un état psychologique, une disposition d'esprit permettant d'atteindre la sérénité. Sous la dynastie des Song du Nord, cette conception devint un principe fondamental guidant l'attachement des lettrés au paysage (Nakata et Zhou, 2019, p. 81). La construction de jardins par les lettrés se généralisa alors, devenant une pratique répandue et empreinte de sens. Ces jardins étaient avant tout conçus comme des sanctuaires personnels, à l'abri des désillusions du monde officiel. L'instabilité politique, la médiocrité des empereurs, et les dangers d'une carrière dans l'administration poussaient ces érudits à rechercher un idéal basé sur l'union entre culture et nature. Ils adhéraient au principe confucéen :

> « *Cultiver son esprit, harmoniser sa famille, gouverner le pays et pacifier le monde*. » (修身、齐家、治国、平天下)

Lorsque ces ambitions devenaient inaccessibles, les lettrés se tournaient vers un mode de vie plus intime, fait de contemplation et de quiétude.

Leur quête se déclinait en deux axes principaux : Se cultiver et préserver sa santé par un mode de vie où la lecture, la peinture, la calligraphie et la contemplation du paysage étaient au cœur du quotidien. Favoriser l'échange intellectuel en rassemblant des amis lettrés pour discuter, écrire de la poésie et partager des réflexions philosophiques, dans un cadre inspirant.

Si cette recherche traduisait une volonté de bien-être physique, elle visait surtout un apaisement spirituel et une autonomie de vie. Ce besoin de retrait a profondément influencé l'« ambiance poétique » des jardins, comme l'illustre Guo Xi dans son Lin-ts'iuan kao-tche (Wu et Xiong., 2010, p.79) :

> *« Sans quitter la ville, savourer les plaisirs des montagnes et des forêts ;*
>
> *Sans quitter sa demeure, ressentir l'isolement des sources et des vallées. »*
>
> (不出城廓,而能坐享山林之乐;不下堂筵,而能坐穷泉壑之幽)
>
> （Ma traduction avec l'aide de Chatgpt)

Les lettrés qui se targuaient d'être des « *Kiun-tseu* », qu'ils soient écrivains, artistes, hauts-fonctionnaires au pouvoir ou à la retraite, aspiraient tous à créer leur propre « *k'ieou-yuan* » idéal, un havre de paix au sein même de la ville trépidante. C'est précisément dans ces villes bruyantes et agitées où se concentraient les lettrés et les fonctionnaires qu'émergea un fort désir de jardins isolés.

Dans ces espaces restreints, l'art du jardin miniature prit tout son sens. Inspiré du concept de *Hu-tian* (壶天 – *Hu* signifiant « pot », *Tian* signifiant « ciel »), ces

[81] Le *Traité du paysage* constitue le chapitre central des Propos sublimes sur *Lin-ts'iuan kao-tche* 《林泉高致》, traité théorique de Kouo Hi sur la peinture de paysage.

jardins recréaient un *univers en pot* 壺天, c'est à dire un monde réduit mais infiniment raffiné, où chaque élément, savamment disposé, offrait une vision d'éternité.

1.4.5.2 *L'Univers en Pot*

L'« univers en pot » se réfère à un royaume transcendantal, souvent associé au monde des immortels dans la tradition taoïste. Le terme "pot" évoque la calebasse, un objet sacré et porte-bonheur dans le taoïsme, symbole du passage vers un espace spirituel supérieur. Ainsi, dans cette calebasse imaginaire réside un univers miniature, un monde idéal d'immortalité et d'élévation. Dès les dynasties T'ang et Song, l'art du jardinage a perfectionné l'idée de « voir le grand dans le petit », faisant du modèle paysager de « l'univers en pot » un principe fondamental de l'aménagement des jardins classiques (Huang, 2002, p.2).

Dans la pratique du jardinage en Extrême-Orient, le « pot » peut être un vase, un bassin, ou même un espace clos délimité par des murs. L'important est la délimitation claire d'un micro-univers régi par ses propres lois. Les rochers figurent les montagnes, le sable ratissé les mers ou les fleuves, un arbre taillé incarne la force vitale concentrée. C'est une géographie symbolique qui permet, par la méditation, de voyager à travers tout l'empire et au-delà, sans quitter sa cour (Stein, 1987, p. 74).

Les jardins de Sou-tcheou, emblématiques des jardins de lettrés, incarnent parfaitement cette philosophie. Ils s'inspirent du principe de la théorie du jardinage de Wen Tchen-heng sous la dynastie Ming : « *Une pierre posée évoque les mille lieues du mont T'ai-houa, une cuillère d'eau rappelle l'immensité des fleuves et des lacs*. ». Ce principe guide la conception spatiale et l'atmosphère des jardins lettrés.

L'idée d'un espace qui « s'agrandit dans l'exiguïté » (ou « voir le grand dans le petit ») a connu un essor particulier à la fin des dynasties Ming et Ts'ing. Un exemple typique est le *Jardin du Maître des Filets*, situé au sud-est de Sou-tcheou. Son entrée étroite et sinueuse crée une transition progressive vers l'univers paisible du jardin intérieur. Lorsque le regard se pose sur le bassin central, un sentiment de sérénité s'installe. Ce jardin est organisé autour de l'eau, entouré de ponts délicats, de pavillons, de halls et de couloirs, chacun contribuant à une harmonie spatiale raffinée. Chaque recoin est conçu pour évoquer les quatre saisons : le printemps en fleurs, l'été luxuriant, l'automne flamboyant et l'hiver silencieux.

Aujourd'hui, le *Jardin du Maître des Filets* couvre environ 10 mus[82] (incluant la résidence), dont 8 mus dédiés au jardin proprement dit. L'un des bassins, d'une superficie de 447 mètres carrés, occupe un peu plus d'un demi-mu. Malgré sa

[82] Mu: 亩, unité chinoise de superficie. Un mu équivaut à environ 666,66 mètres carrés. Ce jardin occupe donc une surface de 0,66 ha

taille modeste, la disposition ingénieuse de l'espace procure une impression d'infini, illustrant la richesse poétique et picturale du jardin. Ce chef-d'œuvre de Sou-tcheou est reconnu comme un modèle d'intégration de l'eau dans la conception paysagère, représentant à merveille le principe « voir le grand dans le petit » et « moins, c'est plus ».

Les lettrés concevaient leurs jardins avec la même subtilité que leurs poèmes ou peintures. Ils aspiraient à un équilibre entre révélation et mystère : « visible mais non entièrement dévoilé » (显而不漏). Cette approche, qui évoque l'idée d'une flèche sur une corde prête à être tirée mais jamais vraiment relâchée, est également présente dans la peinture et la poésie chinoises classiques. La philosophie de « l'économie de moyens pour une profondeur infinie » ou « La préciosité du sens réside dans la distance, et la préciosité de l'« ambiance poétique » réside dans la profondeur » (意贵乎远，境贵乎深) guidait leur esthétique. Ils jouaient sur les contrastes entre plein et vide, dense et clairsemé, ombre et lumière, caché et exposé, profondeur et surface, hauteur et abaissement, pour créer des effets visuels et émotionnels subtils.

Ainsi, chaque élément du jardin était conçu comme une œuvre d'art immersive, où chaque détour, chaque variation de perspective enrichissait l'expérience du visiteur. Contrairement aux jardins ostentatoires, ceux des lettrés de Sou-tcheou recherchaient une forme de réclusion et de quiétude intérieure. Ils traduisaient un désir de retour à l'essentiel, à l'image de cette maxime : « Vivre dans les montagnes est aussi simple que cela devrait l'être ; vivre à la campagne suffit amplement » (Ki et Chen, 1988). Ce mode de vie idéal, hérité des lettrés des dynasties Wei et Tsin, a profondément influencé l'esthétique et la conception des jardins chinois.

Le choix des noms des pavillons, le choix et la calligraphie des couplets[83] et des tablettes [84], l'agencement des végétaux et l'aménagement des attractions répondaient tous à une quête d'« ambiance poétique ». Il ne s'agissait pas seulement d'une composition paysagère, mais d'une véritable expression symbolique, où les sens, les saisons et les transformations du paysage dialoguaient avec l'âme du visiteur. Cet art du jardinage fusionnait ainsi les dimensions esthétiques, philosophiques et spirituelles, conférant au jardin un caractère à la fois artistique, symbolique et sacré.

1.4.5.3. Matérialisation de l'« ambiance poétique » dans les jardins de lettrés chinois

L'« ambiance poétique » des jardins de lettrés se manifeste principalement à travers la dénomination des jardins et de leurs bâtiments, ainsi que par l'usage

[83] Un couplet antithétique est une paire de phrases poétiques calligraphiée sur une bande de tissu ou de papier affichés, habituellement, sur les montants des portes d'entrée des maisons ou gravés sur du bambou, du bois ou des piliers.
[84] Tablette horizontale portant une inscription.

de tablettes (匾额) et de couplets (楹联), le rendant comparable à un texte littéraire. Par exemple, si une tablette porte l'inscription « Écouter la pluie » (听雨), un bananier doit être planté à proximité. Lorsque la pluie tombe, elle produit un son particulier en frappant les feuilles de bananier, à l'instar des inscriptions qui enrichissent une peinture.

Dès les premières étapes de la conception artistique des jardins, les lettrés ont cherché à associer leur idéal esthétique et leur rapport à la nature à un contexte littéraire. Cette approche a constitué un fil conducteur essentiel dans leur réalisation. Ainsi, l'apport de l'esthétique littéraire et picturale est omniprésent, aussi bien dans la création des jardins que dans leur dénomination. Le *Jardin de l'Humble Administrateur* à Sou-tcheou en est un exemple emblématique : conçu par le calligraphe et peintre Wen Tcheng-ming, il abrite encore aujourd'hui la glycine plantée à l'époque de sa création. Selon les documents historiques, son premier propriétaire, Wang Sien-tch'en, haut fonctionnaire sous la dynastie Ming, lui donna ce nom en référence à un poème de T'ao Yuan-ming, célèbre poète paysagiste, qui écrivait : « Je reviendrai à la campagne et garderai mon humilité » (守拙归田园).

Cette influence littéraire se retrouve également dans la dénomination des différents bâtiments du jardin. Par exemple, le « *Hall de Lan-xue* » (兰雪堂) (« Lan » signifiant « orchidée » et « Xue », « neige ») tire son nom d'un poème de Li Bai[85] :

> *« L'homme se tient indépendant entre ciel et terre,*
>
> *comme la brise claire dispersant la neige sur les feuilles d'orchidée »*
>
> (独立天地间, 清风洒兰雪)

Ce nom symbolise ainsi la pureté morale du sage « *Kiun-tseu* », comparée à la fragrance de l'orchidée et à la blancheur immaculée de la neige.

L'étang central du jardin est surmonté d'une rocaille et d'un pavillon nommé « Pavillon de Fang-yen » (放眼亭) (« Fang-yen » signifiant « regarder au loin »), en référence à un vers de Po Kiu-yi 白居易 : « *Regardez autour les montagnes verdoyantes* ». Le bâtiment principal, le « Hall de Yuan-xiang » (远香堂) (« Yuan » signifiant « lointain », et « Xiang », « fragrance »), est inspiré de l'essai « *L'Amour du Lotus* » de Tcheou Touen-yi (dynastie Song du Nord), qui dit : « *Le parfum du lotus se distingue au loin* ». Cette idée exprime la métaphore d'un fonctionnaire intègre, dont la réputation rayonne sans être entachée.

D'autres structures du jardin suivent cette même logique. Le pont avec véranda « Xiao Fei-hong » (小飞虹) c'est-à-dire « *Petit arc-en-ciel volant* » (figure 48) tire son nom d'un poème de Bao Zhao :

> « *L'arc-en-ciel volant surplombe la rivière Qin et le brouillard rend les cordes (des instruments) légères* » (Liu, 2004).

[85] Le poète le plus célèbre de l'histoire chinoise. Il est né sous la dynastie Tang et a été surnommé l'"Immortel de la poésie" par la suite.

L'étang du Pavillon « Écouter la pluie » est rempli de lotus, en écho au poème de Li Yi-chan : « *Sur la feuille de lotus abandonnée, on entend le son de la pluie* ». Quant aux bananiers alentour, ils rappellent le poème « *La pluie bat les feuilles de bananier* ».

Le pavillon « *Petites Ts'ang-lang* » (小沧浪) (« *ts'ang* » signifiant « vaste » et « *lang* », « onde » ou « vague ») renvoie aux « *Tch'ou-ts'eu* »《楚辞》 et aux doctrines confucéenne et mencienne (Liu, 2006). Sa plaque porte une inscription traduisant la pensée des lettrés : « *Si l'eau est claire, je peux y laver ma couronne ; si elle est trouble, je peux y laver mes pieds* »[86] (清斯濯缨, 浊斯濯足), ainsi que « *Le sage aime l'eau, l'homme bienveillant aime la montagne* » (智者乐水, 仁者乐山).

Par ailleurs, l'« ambiance poétique » des jardins se reflète également dans l'usage de tablettes et de couplets[87], qui les enrichissent de la même manière que les inscriptions sur les peintures chinoises. Par exemple, dans le « *Pavillon du Vent de Lotus* » (荷风四面亭) du *Jardin de l'Humble Administrateur* (figure 49), un couplet évoque les quatre saisons :

> « *Quatre murs de fleurs de lotus et trois côtés de saules, la moitié d'un bassin d'eau automnal et une montagne hivernale* » (四壁荷花三面柳，半潭秋水一房山).

Les saules du printemps sont légers, les lotus d'été colorés, l'eau de l'automne limpide et les montagnes d'hiver silencieuses, faisant de ce pavillon un lieu harmonieux toute l'année.

La conception d'un jardin s'appuie donc sur deux types de langage. Le premier est le langage du design, qui permet de créer une « ambiance poétique » à la fois imaginative et harmonieuse. Le second est le langage des mots, illustré par des éléments tels que le pavillon de l'éventail, nommé le pavillon « *avec qui s'asseoir ?* » (figure 50) dans le *jardin de l'Humble Administrateur*. Ce nom fait référence à un poème de Sou Che (苏轼) : « *Avec qui suis-je assis ? La lune brillante, la brise claire et moi.* ». Cette association poétique enrichit l'« ambiance poétique » du jardin en lui conférant une profondeur culturelle et symbolique.

[86] Cela veut dire que même si l'on ne réussit pas, on peut se contenter de la meilleure solution et être satisfait. C'est un homme sage.

[87] Un couplet antithétique est une paire de lignes poétiques calligraphiée sur une bande de tissu ou de papier affichés, habituellement, sur les montants des portes d'entrée des maisons ou gravés sur du bambou, du bois ou des piliers



Figure 48. *Xiao Fei-hong* 小飞虹(le petit arc-en-ciel volant). Source： VCG (Visual China Group)



Figure 49. Le "Pavillon des Brises de Lotus sur les Quatre Côtés" 荷风四面亭 et le paysage autour, avec au centre l'étang du jardin de l'humble administrateur. Source： Visual China Group



Fig. 50. Le pavillon de l'éventail « le pavillon avec qui s'asseoir ? »与谁同坐轩. Source： VCG (Visual China Group)

L’alliance de ces deux formes de langage – visuel et verbal – permet d’exprimer de manière plus explicite et raffinée l’esthétique des jardins de lettrés. Comme pour un poème, l’« ambiance poétique » d’un jardin repose sur une compréhension intuitive, où la fusion entre la langue et un réseau d’associations artistiques, culturelles et idéologiques aboutit à une expression parfaite de l’intention esthétique (Wu et Xiong, 2010, p. 79)

La conception des jardins de lettrés dans la Chine impérale obéissait donc à des principes à la fois esthétiques et philosophiques, reflétant ceux des élites intellectuelles, et suivant des règles aussi anciennes que la culture chinoise elle-même. Dans ces jardins, chaque pierre, chaque arbre, chaque plan d’eau trouve sa place selon une logique qui dépasse la simple ornementation, visant à susciter une expérience spirituelle et une communion avec la nature, miroir des aspirations humaine.

Ces principes appliqués dans ces espaces privés et intimes, trouvent cependant également leur prolongement dans les théories traditionnelles de l'aménagement urbain et paysager en Chine.

1.5. Les théories traditionnelles chinoises de l'aménagement urbain et paysager (urbain et rural)

Tout comme dans le jardin, l'urbanisme chinois a toujours cherché à créer une harmonie entre l'architecture, l'environnement naturel et les besoins humains. Les théories traditionnelles de l'urbanisme chinois reposent sur l'idée que l'agencement de l'espace doit respecter un équilibre subtil entre les éléments naturels et la structure humaine. Ces principes ont été appliqués tout au long de l'histoire chinoise dans la conception des villes, des villages, et même des palais impériaux, avec une attention particulière portée à l'orientation, à l'emplacement géographique et aux caractéristiques naturelles des lieux.

Lorsqu'il est question d'urbanisme dans la Chine ancienne, deux concepts majeurs émergent, développés dans les textes anciens du « *Tcheou-li*[88]· *K'ao-kong ki* »[89] (en pinyin : Zhouli Kaogong ji, 《周礼·考工记》) et du « *Kouan-tseu* · *Tch'eng-ma*[90] » (en pinyin : Guanzi – Chengma,《管子·乘马》).

L'époque des Royaumes Combattants, bien que dominée par les conflits militaires, constitue cependant une période de développement majeur pour les anciennes villes chinoises. Cette époque a vu l'émergence de nouvelles idées et systèmes urbains, notamment à travers des textes comme le *K'ao-kong ki* et le *Kouan-tseu*. Ces modèles ont été largement discutés par des érudits de divers horizons, ce qui a permis l'élaboration de nouvelles définitions et concepts, ouvrant la voie à une typologie innovante des agglomérations urbaines, telles que les villes « rituelles » et les villes « organiques » (Zang, 2022, p.83). Ces deux systèmes de planification urbaine présentent une opposition nette dans leurs principes et mises en œuvre.

Le *Tcheou-li*, en tant que texte confucéen fondamental, a exercé une influence majeure sur l'urbanisme chinois, définissant les normes de base et les principes directeurs de la construction des villes impériales, où la structure de la ville reflète la hiérarchie sociale. Son « système de planification urbaine » fait partie intégrante des rituels et des codes administratifs appliqués par les générations ultérieures (Zang, 2022, p.72). Les villes étaient disposées de manière à mettre en valeur le pouvoir royal, notamment par la centralisation du palais et des espaces dédiés aux rituels sacrés et militaires. Les axes politiques et militaires étaient au cœur du développement urbain, et la structure même des villes était conçue pour refléter et renforcer le pouvoir de l'État.

En revanche, l'approche du *Kouan-tseu* s'inscrit dans une logique plus

[88] Li 礼 signifie le rite ou rituel.
[89] *Tcheou-li – K' ao-kong ki* : *Le Rituel des Tcheou – Traité des Artisans* (VI e S. av. J.-C. – dynastie des Tcheou orientaux).
[90] Tch' eng-ma signifie la planification économique.

empirique, prônant une urbanisation adaptable aux conditions locales et naturelles. Elle se rapproche davantage du concept de ville organique, où la planification suit les dynamiques du territoire plutôt que des schémas prédéfinis.

Ainsi, ces deux modèles illustrent deux visions distinctes de l'urbanisme chinois ancien : l'une fondée sur l'ordre et la hiérarchie, l'autre sur l'adaptation et la flexibilité (Duan, 2007, p.22).

1.5.1. Le modèle d'aménagement du *Tcheou-li K'ao-kong ki*[91]

1.5.1.1. Le *Tcheou-li* ou *Rites des Tcheou*

Le *Tcheou-li* (*Rites* ou *rituels des Tcheou*) est un des trois ouvrages classiques confucéens faisant partie des « *Trois Rites* », consacrés au cérémonial et au protocole de la Chine ancienne (*san-li,* 三礼), les deux autres étant le *Li-ki* et le *Yi-li* (Schipper, 2025).

Cet ouvrage qui constitue la base des règles et réglementations de la Chine ancienne, traite de l'organisation de l'État féodal des Tcheou (~ XIe-~ VIe siècles) et de son protocole (Schipper, 2025). Cette description de l'administration des Tcheou, quoique traditionnellement attribuée au fondateur de la dynastie, le duc de Tcheou, n'aurait en réalité été écrit que plus tard sous la dynastie des Han pour servir d'illustration aux théories confucianistes de cette époque au sujet du parfait gouvernement (Schipper, 2025).

Cette œuvre se compose de six chapitres correspondant aux six ministères principaux de l'administration impériale : l'Office céleste (天 官) pour l'administration (Premier ministre), l'Office terrestre (地官) pour les affaires civiles (Éducation et Assistance publique), l'Office du printemps (春官) pour les rites, cérémonies, et le protocole, l'Office de l'été (夏官) pour les affaires militaires, l'Office de l'automne (秋官) pour la justice et l'Office de l'hiver (冬官) pour les travaux publics.

Chaque ministère comprenait 60 fonctionnaires, totalisant 360 officiels, symbolisant les 360 degrés du ciel.

Avant la dynastie des Han, le *Rites des Tcheou* était connu sous le nom de « Tcheou-guan » (周官, *L'Administration des Tcheou*). C'est le lettré Lieou Sin (刘歆, ? - 23 ap. J.-C.) qui proposa à l'empereur sous la dynastie Han de remplacer le *Tcheou-guan* par le *Tcheou-li*, une version révisée et enrichie. Par la suite, sous la dynastie des Han occidentaux, Lieou Tö (刘德, ? - 130 ap. J.-C.), prince de Ho-Kien (河间献王), compléta le *Tcheou-guan* avec le chapitre manquant de *l'Office de l'hiver*, en y intégrant le *K'ao-kong ki*. Ainsi, le texte prit le nom de « *Tcheou-li – K'ao-kong ki* » (Xia et al., 1980).

---

91 *K'ao-kong ki : Recueil des Contrôles des Arts* par Édouard Chavannes ; *Archives des Métiers Royaux* par D. Elisseeff ; *Registre des Artificiers* par Joseph Needham (Li Yue-se 李约瑟).

1.5.1.2 Le *Tcheou-li – K'ao-kong ki*, fondement de la planification urbaine chinoise

Le *K'ao-kong ki* ou « Mémoire sur les Métiers », est un texte qui peut être considéré comme l'un des premiers traités chinois sur les métiers et techniques de construction et l'urbanisme. Le *K'ao-kong ki*, qui comprend plus de 7 100 mots, est souvent considéré comme un manuel officiel de l'État de K'i. Certains spécialistes estiment qu'il servait de guide gouvernemental pour organiser et superviser le travail des artisans d'État[92]. Ce document décrit les spécifications et les procédés de fabrication de divers objets artisanaux produits sous contrôle gouvernemental, en particulier dans l'État de K'i (齐), correspondant à l'actuelle province du Shandong. Il couvre 30 métiers répartis en six catégories ; la menuiserie, l'orfèvrerie, le travail du cuir, la teinture, la broderie, la céramique, etc. Il détaille également la fabrication de véhicules, palais, armes, instruments de musique et objets cérémoniels, etc., reflétant ainsi le niveau technologique et artisanal atteint à cette époque. En plus des métiers, le *K'ao-kong ki* contient des connaissances avancées en agriculture, physique, astronomie, biologie, chimie, mathématiques ou métrologie, etc. Il a probablement été rédigé par un collectif de scientifiques et d'ingénieurs érudits (He, 2009, p. 68).

Le *K'ao-kong ki* marque une étape décisive dans la formalisation des théories d'aménagement urbain en Chine ancienne (Zhao et Zhang, 2008, p.185). En transmettant les bases de l'urbanisme, il influencera les dynasties suivantes, constituant un héritage essentiel dans l'histoire des villes chinoises, même si selon Schipper (2025), le « *Tcheou-li – K'ao-kong ki* » n'offre, « en réalité, qu'une vision utopique et tardive, d'ailleurs constamment en contradiction avec les renseignements fournis par les sources authentiques ». « Il n'a donc aucune valeur historique réelle mais permet une analyse intéressante des conceptions qui ont servi de modèle aux institutions de l'État, sous les Han et les dynasties postérieures. » (Schipper, 2025).

À différentes époques de l'histoire urbaine chinoise, les bâtisseurs se sont inspirés du modèle idéal des villes royales, notamment celui de la ville des Tcheou (ville royale Wang-Tch'eng 王城) (Clement *et al.*, 1983, p. 7). Cette ville servait de référence pour l'urbanisme sous la dynastie des Tcheou, qui succéda à

[92] Sous la dynastie des Tcheou, la société était structurée en six catégoriesd'hommes chacune définie selon ses responsabilités : 1 Le Maharaja, « l'assis », qui se consacre aux affaires politiques ; 2 les docteurs, désignés par l'expression « fais ce qui est fait » qui exercent des fonctions ministérielles ; 3 Les ouvriers regroupés sous le terme de « cent métiers » ; 4 Les voyageurs d'affaires; 5 Les agriculteurs; 6 Le travail de la femme, connu sous le nom de « travail d'Isaï », qui se spécialise dans la confection de vêtements (tailleurs). Parmi les professions, la catégorie des « cent métiers », se divise en plusieurs spécialités : menuiserie, orfèvrerie, traitement des peaux, teinturerie, broderie, charcuterie cette dernière désignant le travail de pétrissage de l'argile pour la poterie.
Dans le domaine de la menuiserie, les artisans se classifient en sept types : les "hommes de la roue" (fabricants de roues), les "hommes de wagons" (constructeurs de véhicules), les "hommes d'arc" (créateurs d'arcs et de flèches), les "hommes en herbe" (fabricants d'instruments de guerre), les "hommes de métier" (bâtisseurs de villes et de palais), les charpentiers (constructeurs de véhicules) et les "catalans" (fabricants de suspensions pour instruments de musique). Ainsi, ces artisans de la dynastie, notamment les charpentiers de la capitale, jouaient un rôle essentiel dans la construction des palais et des infrastructures.

la première dynastie historiquement attestée par l'archéologie, celle des Chang (XVIIe - XIe siècles av. J.-C.), qui s'était développée dans la vallée du Moyen Fleuve Jaune, marquant le début de la métallurgie du bronze et de l'écriture (Pirazzoli-T'Serstevens, 1970, cité par Clement *et al.*, 1983, p.10).

Le *Tcheou-li K'ao-kong ki* propose un modèle strictement réglementé, fondé sur les principes confucéens et destiné à instaurer un ordre politique et social rigoureux. Il établit un système hiérarchisé et normatif, qui a profondément influencé l'urbanisme impérial chinois.

1.5.1.3 Le *K'ao-kong ki* et la construction des capitales

La construction de la capitale, événement majeur de toute dynastie, est largement détaillée dans le *K'ao-kong ki*, notamment dans le vingtième chapitre, intitulé « Le Maître Artisan » ou « Artisan » (Tsiang-jin, en pinyin : Jiangren, 匠人), qui décrit la méthode de construction des villes royales sous la dynastie Tcheou, en trois grandes étapes, déclinées en chapitre dans le *K'ao-kong ki*. La première est le *Kien-kouo* (建国, *L'artisan établit les fondations d'une capitale*), étape initiale de la construction de la capitale avec le choix de l'emplacement, la détermination de l'orientation et des dimensions et le nivellement. Le *Ying-kouo* (营国, *Planifier la capitale*) correspond à la deuxième étape qui consiste à concevoir le palais royal, organiser la salle du trône et le temple ancestral, et tracer les axes routiers. La troisième est le *Keou-siu* (沟洫, *Gestion des eaux et infrastructures*) pour planifier les réseaux hydrauliques, concevoir les systèmes de conservation de l'eau et créer les entrepôts et bâtiments annexes.

Le *K'ao-kong ki* décrit en détail les principes de construction, les échelles de mesure et les proportions architecturales. Cependant, il ne s'agit pas seulement d'un recueil technique, mais aussi d'une expression idéologique et politique, où l'aménagement des villes traduit un ordre social et cosmique.

Pour établir les fondations d'une capitale, deux étapes essentielles sont prévues, avec le « nivellement du terrain » et la « détermination de la disposition » avec les points cardinaux (Centre National de Service Horair, 2018).

> « 匠人建国，水地以县，置槷以县，眡以景，为规，识日出之景与日入之景，昼参诸日中之景，夜考之极星，以正朝夕 » (*"Le Maître Artisan établit les fondations d'une cité : il nivelle le terrain avec un fil à plomb. Il plante un gnomon et observe son ombre. Avec un compas, il marque l'ombre du lever et du coucher du soleil..."*)

Les artisans utilisent des « poteaux a section carrée auxquels on suspendait quatre cordes pour vérifier leur verticalité et qui servaient a définir les différences de hauteur de terrain afin de les aplanir » (Clément *et al.*, 1983). « Grace a ces mêmes poteaux verticaux, on mesure les ombres à différentes heures de la journée pour connaitre les points cardinaux et d'après eux établir la capitale » (Clément *et al.*, 1983).

Après cette préparation du site, la construction de la ville pouvait commencer.

Le chapitre qui suit « L'artisan établit la capitale », intitulé « L'artisan construit la capitale » décrit le processus de construction de la ville capitale (*kouo* 国) conçue selon une structure rigoureuse et hiérarchisée, même si elle laisse « libre cours à l'interprétation pour la position et le nombre d'éléments » (Clément *et al.*, 1983) comme l'illustrent les trois extraits suivants (traduits par Clément *et al.*, 1983) :

Premier extrait :

匠人營國 方九里 旁三門

jiangren ying guo, fang jiu li, pang san men

Les artisans, pour construire la capitale, en font un carré de neuf *li* de côté, chaque côté étant percé de trois portes (Traduction Jun Wenren, 2017, p. 95)

La superficie de la ville royale est définie par un carré de neuf *Lis* (environ 3742,2 mètres de côté), avec trois portes ouvertes sur chaque côté dans la muraille, soit un total de 12 portes (figure 51). Dans le système Tcheou (dynastie), six Tch'e (尺, unité de mesure, un Tch'e correspondant à environ 23,1 cm) équivalent à un pas de pied (Pou 步), et 300 pas représentent un Li (environ 415,8 mètres). La ville s'étend donc sur un carré de neuf *Lis*, soit environ 3742,2 mètres de chaque côté.

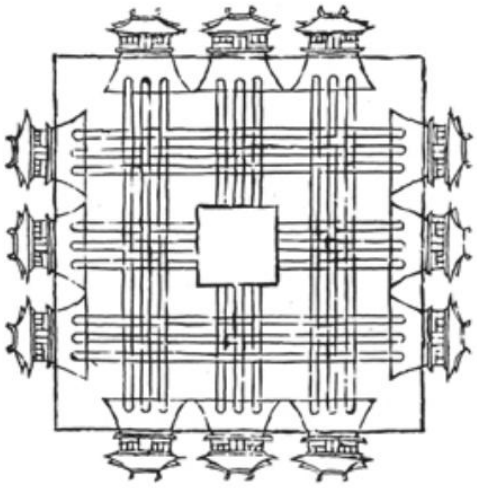


Fig. 51. Représentions de Wang-Tch'en « ville royale » des Tcheou au Xe siècle, dessiné par Nie Tch'eng-yi (Song dynastie). (Liu, 1980, p. 36, aussi Clément et al.,1983, p.16)

Deuxième extrait:

國中九經九緯 經涂九軌

guozhong jiu jing jiu wei, jing tu jiu zhou

À l'intérieur de la capitale, il y a neuf rues longitudinales et neuf rues latérales, chacune large de neuf traces de char (Traduction Jun Wenren, 2017, p. 95).

La structure de la ville comprend neuf rues principales et neuf rues secondaires transversales (figure 52), dont la largeur est mesurée en « voies de char », une voie de char (correspondant à la distance entre deux roues) mesurant huit *Tch'e* (soit environ 2,04 mètres), ce qui donne une largeur totale de 72 *Tch'e* (environ 146,6 mètres) pour les voies principales.

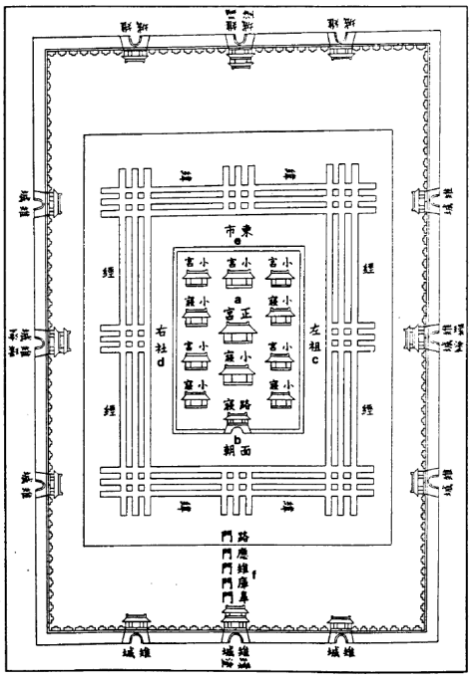
Troisième extrait:

左祖右社 面朝後市
zuo zu you she, mian chao hou shi

Le temple ancestral est à gauche (à l'est) de la cour, l'autel du sol et des moissons à droite (à l'ouest). La cour se trouve à l'avant, les marchés à l'arrière (traduction de Jun Wenren, 2017, p. 95).

À l'est se trouve le temple des ancêtres (祖), à l'ouest le lieu consacré au génie de la terre (社), au sud la salle d'audience, et au nord le marché public (figure 52).

Dans la chronique des *Printemps et Automnes*, le *Zuo Zhuan* (左传), il est mentionné que « les affaires majeures du pays résident dans les rituels et la guerre » (国之大事，在祀与戎). Le sacrifice, en particulier, occupe la première place. Le Tsong-miao, le temple des ancêtres, était le lieu du sacrifice, et sa position dans la capitale symbolisait la suprématie du dirigeant. Ce temple devenait ainsi le centre spirituel et politique de la ville, incarnant à la fois la continuité du pouvoir et l'incarnation du « système rituel » propre à la dynastie Tcheou.



a. Palais et résidences,

b. Salles d'audience,

c. Temple des ancêtres,

d. Autel de la Terre,

e. Marché,

f. Cinq portes successives séparant les cinq cours du palais.

Figure 52 : Représentation de Wang-Tch'eng « ville royale » des Tcheou, d'après le *Yong-lö Ta-tien* (Wheatley, 1971, p. 415 cité par Clement *et al.*, 1983, p. 10)

Chaque marché (en pinyin: shi 市) et chaque salle d'audience (en pinyin: chao 朝) dispose d'un « fou »[93] (夫), d'une superficie équivalente à 100 *mu* (unité de mesure de superficie). Cela représente environ 140 mètres de long dans chaque direction, soit une superficie totale de 19 600 mètres carrés aujourd'hui.

Dans la version de la ville de Tcheou du *Yong-lö Ta-tien*[94] 《永乐大典》 publiée en 1407 (figure 53), la ville est représentée comme rectangulaire, avec le palais au centre et des avenues menant à chacune des portes. Une avenue périphérique entoure la ville, tandis que les marchés sont mentionnés uniquement au nord de la ville (tong-che 东市, marché de l'est).

Le texte continue ensuite avec des détails concernant la construction des divers bâtiments, y compris les proportions et les dimensions des espaces.

La structure est clairement définie pour garantir une organisation et une hiérarchie spécifiques au sein de la capitale.

La description se poursuit ainsi de la façon suivante :

> « 夏后氏世室, 堂修二七, 广四修一, 五室, 三四步, 四三尺, 九阶, 四旁两夹, 窗, 白盛, 门堂三之二, 室三之一。殷人重屋, 堂修七寻, 堂崇三尺, 四阿重屋。周人明堂, 度九尺之筵, 东西九筵, 南北七筵, 堂崇一筵, 五室, 凡室二筵。室中度以几, 堂上度以筵, 宫中度以寻, 野度以步, 涂度以轨, 庙门容大扃七个, 闱门容小扃三个, 路门不容乘车之五个, 应门二彻三个。内有九室, 九嫔居之。外有九室, 九卿朝焉。九分其国, 以为九分, 九卿治之。王宫门阿之制五雉, 宫隅之制七雉, 城隅之制九雉, 经涂九轨, 环涂七轨, 野涂五轨。门阿之制, 以为都城之制。宫隅之制, 以为诸侯之城制。环涂以为诸侯经涂, 野涂以为都经涂 »。

Sans faire une traduction littérale de ce texte qui suit ces trois premières phrases, il y est dit pour résumer, que:

La ville est subdivisée en neuf quartiers de taille égale, avec des divisions fonctionnelles organisées selon un ordre précis.

Le palais royal se situe au centre, avec une disposition qui respecte le modèle « salle d'audience à l'avant et chambre à coucher à l'arrière ».

L'axe nord-sud de la ville-palais est l'axe central de la ville. La ligne centrale comprend le palais à l'avant et le marché à l'arrière.

---

[93] "Fou" : (夫) correspond aux 100 mu (亩) de terre (arable) du "système de champ de damier (jingtian 井田) ", et un "fou" est une surface de 100 pas (de pied) de long et de large. Un "fou" était la surface de terre accordée à un fermier/homme, c'est-à-dire à un ménage, et possède cent mus (environ 31 mu aujourd'hui, c'est-à-dire environ 206 66 mètres carrés) de terre. La planification spatiale de la capitale avec Fu comme unité de base, la capitale est un carré de neuf lis de la ville royale, 729 fus de surface habitable.

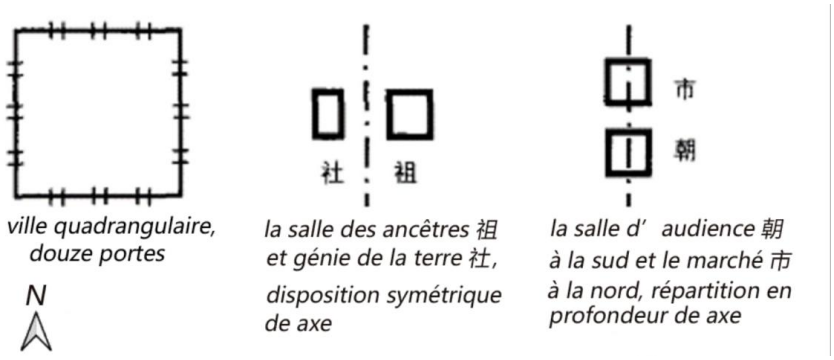
[94] Le *Yong-lö Ta-tien (The Great Canon of Yongle*) est la compilation d'une collection d'anciens ouvrages chinois réalisée sous les auspices de Xie Jin et de Yao Guangxiao par l'empereur Zhu Di, l'empereur de la dynastie des Ming, sous le règne de l'empereur Yong-lö de la dynastie des Ming. Le livre comprend 22877 volumes (catalogue de 60 volumes, soit un total de 22937 volumes), 11095 livres, environ 370 millions de caractères, une collection de livres anciens et modernes de sept ou huit mille sortes. Il n'a pas été établi que l'original du Canon de Yong-lö existe dans la tombe royale Yongling, mais les copies du Canon ont été détruites, principalement par le feu, la guerre et le vol, et il ne reste que 800 volumes dispersés dans le monde entier.

Le mur du palais a une hauteur de cinq tche[95] 雉, et les tours d'angle (fou-sseu, 浮思) sur les murs de la ville varient en hauteur, selon leur position de 7 à 9 Tches.

La largeur des routes varie en fonction de leur proximité avec la capitale royale, allant de neuf voies de char pour la route principale, à cinq voies de char pour celles autour de la ville.

L'aménagement de la ville repose donc sur une disposition symétrique assez rigoureuse.

En résumé, la structure de base de la ville de Tcheou Wang-Tch'eng est la suivante : « ville carrée, douze portes（Trois portes dans chacune des quatre directions）, ancêtre à gauche, génie de la terre à droite, la salle d'audience au sud et le marché au nord » (figure 53).



(1) (2) (3)

Figure 53. La structure de base de la ville de Tcheou Wang-Tch'eng

1.5.1.4 L'influence durable du *Tcheou-Li K'ao-kong ki* sur l'urbanisme ultérieur

Rédigé vers le Ve siècle av. J.-C., le *K'ao-kong ki* compile à la fois l'expérience accumulée dans la construction des capitales passées et exerce une influence durable sur la conception des capitales des générations suivantes.

Le *K'ao-kong ki*, tout en étant un résumé des traditions anciennes, fait une place importante à une vision idéalisée de l'urbanisme, de la gestion de la ville et des structures administratives (Clément *et al.*, 1983, p.10). Ce n'est donc pas une simple description factuelle, mais une forme d'utopie administrative où la capitale est conçue selon des principes idéaux, très influencés par des conceptions rituelles et cosmiques (Wu et Dai, 2005, p.57).

Selon les travaux de Wou Leang-yong 吴良镛[96] dans son article "A Brief History

[95] Le tche 雉 est une ancienne unité de surface chinoise. Une surface d'un tchang en hauteur et de trois tchangs en longueur correspond à un tche. Ici, "cinq tches" signifie cinq tchangs de hauteur. Tchang: unité de longueur, un tchang = dix chis = 231 cm = 2.31 mètres.

[96] Wou Leang-yong (en pinyin: Wu Liangyong, 1922 -), célèbre architecte chinois, spécialiste de la planification urbaine et rurale, académicien de l'Académie chinoise d'ingénierie. Professeur à l'université de Tsinghua. Fondateur de la recherche chinoise sur la "science de l'habitat".

of Ancient Chinese City Planning" (1988), le *K'ao-kong ki* ne décrit qu'un modèle idéalisé de la ville, un résumé des idéaux d'urbanisme de l'époque. Ce modèle est comparable aux « villes idéales » conçues dans l'Antiquité occidentale. Cependant, contrairement aux villes idéales imaginées par les architectes et urbanistes occidentaux, le *K'ao-kong ki* repose sur un arrière-plan culturel profond, notamment les concepts de l'univers et des idéologies rituelles qui influencent la structure de la ville. C'est dans ce contexte spécifique que l'idéalisme de l'urbanisme des Tcheou se déploie (Wu et Dai, 2005, p. 57).

Ce modèle spatial de l'espace cérémoniel du Tsong-miao des Tcheou occidentaux a profondément influencé l'architecture et l'urbanisme des capitales chinoises pendant plus de trois millénaires. Cette influence a façonné la structure des villes et des bâtiments, créant un archétype fondamental pour les agencements urbains et architecturaux dans l'histoire de la Chine (Jiao, 2012, p. 115).

Les fouilles archéologiques montrent que la ville de Lo-yi (洛邑), capitale des Tcheou occidentaux, correspond ainsi aux dimensions énoncées dans le *K'ao-kong ki*, notamment la superficie de "neuf *lis* carrés". D'après le chapitre *Zuo-lo kie* de *Yi Tcheou-chou*《逸周书·作雒解》, Lo-yi, fondée par Tcheou Gong-dan au début de la dynastie des Tcheou occidentaux, mesurait "1 720 tchangs carrés", une taille comparable au "carré de neuf *lis*" mentionné dans le *K'ao-kong ki* (3 973 mètres pour Lo-yi et 3 742 mètres pour le *K'ao-kong ki*).

Cependant, si la description de la ville idéale dans le *K'ao-kong ki* « donne d'évidentes précisions », elle laisse cependant « libre cours à l'interprétation » et « diverses représentations ont ainsi été proposées par diverses sources » (Clément *et al.*, 1983).

La superficie des capitales régionales et des villes diminuait ainsi progressivement par rapport à celle de la capitale royale (Zang, 2022, p. 73), traduisant la forme patriarcale et hiérarchisée des Tcheou occidentaux. La ville du Fils du Ciel (le roi) était appelée « capitale royale » (*Kouo* 国). La capitale des vassaux était désignée comme « capitale régionale » (都, en pinyin : dū). Les villes des ministres et des ducs (hauts dignitaires) étaient simplement appelées « villes »[97] (邑, en pinyin : yì).

Selon le texte « L'artisan construit la capitale », la planification des trois niveaux de villes (du roi, des vassaux et des ministres) suivait des dimensions spécifiques : neuf, sept et cinq lis respectivement, avec certaines différences entre elles. En se basant sur la taille de la capitale des Tcheou, qui était de neuf lis, on peut déduire que la capitale des vassaux mesurait sept lis et que la ville des ministres en faisait cinq.

Sous la dynastie des Tcheou, il existait cinq types de titres de noblesse transmissibles aux descendants : *Gong* (duc), *Hou* (marquis), *Bo* (comte), *Zi*

[97] Ville principale du fief.

(vicomte) et *Nan* (baron). Selon l'« Officiel Terrestre des Rites des Tcheou » : « Chaque fois qu'un État est établi, la terre octoyée aux *kongs* (*Gong*, Duc) 公 est de 500 *lis* carrés, de 400 *lis* carrés pour les *Heous* (*Hou*, Marquis) 侯, 300 *lis* carrés pour les *Pos* (*Bo*, Comte) 伯, 200 *lis* carrés pour les *Tseus* (*Zi*, Baron)子, et 100 *lis* carrés pour les *Nans* 男 ».

Par ailleurs, la hauteur du mur d'une ville était déterminée par celle de la porte du palais du roi, tandis que la hauteur du mur de la capitale d'un vassal était déterminée par la hauteur de la tour de coin (fou-sseu 浮思) du palais du roi.

De même, la largeur de l'artère principale de la capitale d'un vassal ou d'une ville était déterminée par la largeur de la route entourant la capitale du roi Tcheou.

Cependant, au-delà des ces divergences, la forme des villes et leur structure spatiale restaient identiques (Zang, 2022, p. 73).

Le « *système de Li-fang* » (里坊制) est un autre élément du modèle Tcheou qui s'est transmis aux villes ultérieures. Ce « système de Li-fang » trouve son origine dans la planification urbaine décrite dans le *K'ao-kong ki*, en particulier dans le principe de la ville divisée en « neuf rues directes et neuf rues transversales ». Bien que peu de villes aient été réellement conçues suivant cette stricte division en neuf routes, l'utilisation de rues longitudinales et transversales pour structurer l'urbanisme en une grille carrée est devenue une méthode courante dans la Chine ancienne, perdurant pendant plusieurs siècles. Ce système a été un modèle fondamental dans la structuration des villes chinoises et a eu une influence durable, notamment à Tch'ang-ngan, Lo-yang et Pékin.

Dans le *K'ao-kong ki*, chaque quartier de la ville est divisé en unités appelées « *fang* » (坊) ou « *li* » (里), créant une organisation urbaine qui n'est pas seulement un outil de planification spatiale, mais aussi un système de gestion urbaine. Par exemple, sous les dynasties Souei et T'ang, la ville de Tch'ang-ngan était organisée en un réseau de 14 rues nord-sud et 11 rues est-ouest, formant une grille composée de 108 *fangs* et de deux marchés (figure 54), intégrant ainsi un système de séparation stricte entre les zones résidentielles et commerciales.

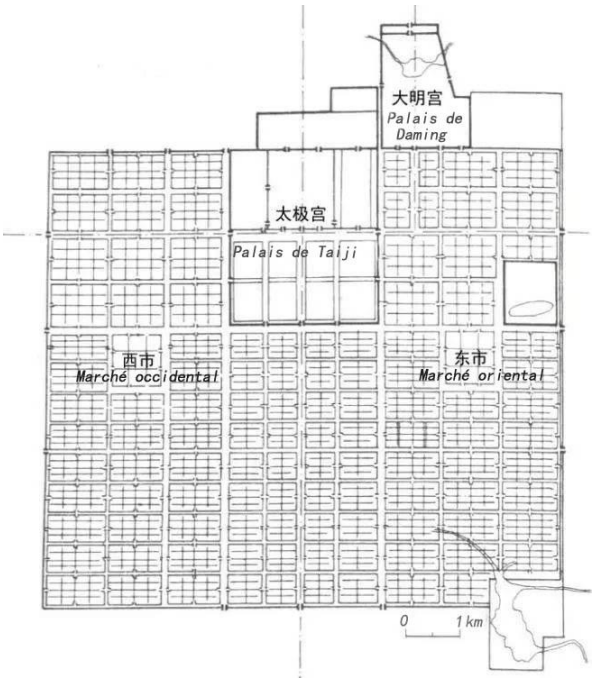


Figure 54 : Plan de la ville de Tch'ang-ngan de la dynastie des T'ang (Fou, 2008)

Les *fang* étaient des quartiers fermés par des murs élevés, souvent en terre battue, sans commerces à l'intérieur. Les activités commerciales étaient concentrées dans les marchés, situés à l'extérieur de ces quartiers, et leur accès était strictement contrôlé. Chaque *fang* était séparé par des portes, qui étaient ouvertes et fermées selon un horaire précis, avec un couvre-feu imposé la nuit. Ce contrôle strict permettait de maintenir l'ordre dans la ville, et la structure urbaine de Tch'ang-ngan, par exemple, suivait cette logique de séparation.

Cependant, au fil du temps, la prospérité croissante de l'économie, notamment la montée des produits de base, a conduit à une évolution du système (Zheng, 2018, p. 80). Dès le milieu de la dynastie des T'ang, le marché de nuit a émergé dans les *fang*, et les activités commerciales se sont progressivement répandues au sein même des quartiers résidentiels. Ainsi, les murs fermés des *fang* ont commencé à disparaître. Après la dynastie Song, les portes de *fang* ont évolué en *p'ai-fang* (portique commémoratif), assumant de nouvelles fonctions symboliques et commémoratives tout en permettant une circulation plus libre (Zheng, 2018, p. 80).

En tant que document officiel compilé sous l'égide du gouvernement, le *K'ao-kong ki* reflète inévitablement la hiérarchie sociale rituelle la société féodale de la Chine ancienne dans ses prescriptions, issue de la pensée confucéenne qui a profondément imprégné la culture chinoise. Cette influence est manifeste dans la construction de nombreuses grandes villes, notamment celles de nature politique, où la structure de l'urbanisme suit rigoureusement cette conception. Parmi les exemples les plus remarquables, on trouve Tch'ang-ngan 长安 (aujourd'hui Xi'an

西安) (figure 55), Lo-yang 洛阳 sous la dynastie des T'ang (figure 56) et Pékin (durant les dynasties Yuan, Ming et Ts'ing) (figures 57 et 58). Dans ces villes, la disposition ordonnée des quartiers, les rues rectilignes, les murs et portes de la ville sont autant de manifestations tangibles de la pensée « rituelle » et hiérarchique présente dans le *Tcheou-li - K'ao-kong ki*.

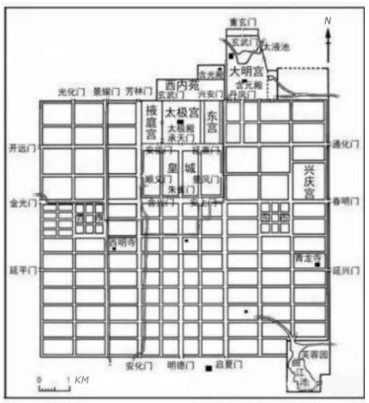


Figure 55. Vue d'ensemble de la ville de Tch'ang-ngan (Xi'an aujourd'hui) (années 520-530) (Clément *et al.*, 1983)

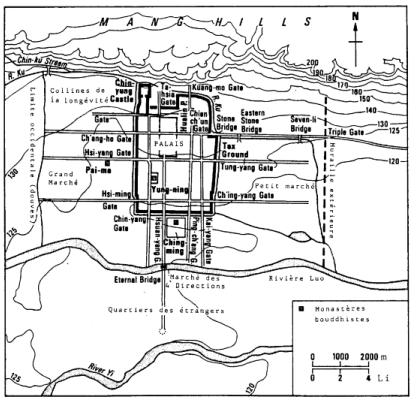


Figure 56. Le Grand Lo-yang dynasties Souei et T'ang (Duan, 2007, p.24).

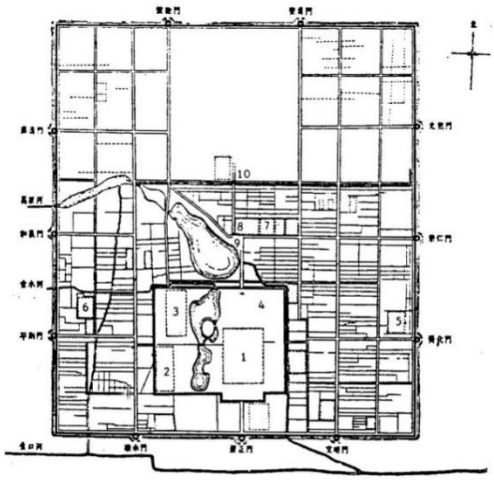


Figure 57 : Plan restitué de Ta-tou « Grande Capitale » des Yuan 元大都 (Clément et al.,1983, p.59)

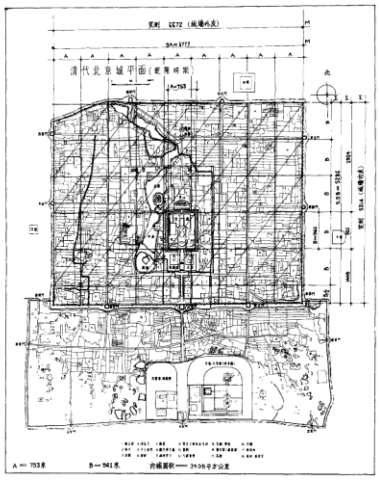


Figure 58 : Pékin sous les dynasties Ming et Ts'ing et schéma de la ville intérieure inspiré de la Cité interdite. (Fou, 1995, p.50)

Les plans de fouilles des villes de Tch'ang-ngan et Lo-yang révèlent que la disposition de ces villes était fondée sur la largeur et la profondeur du palais impérial (figures 59 et 60) (Fou, 1995, p. 48).

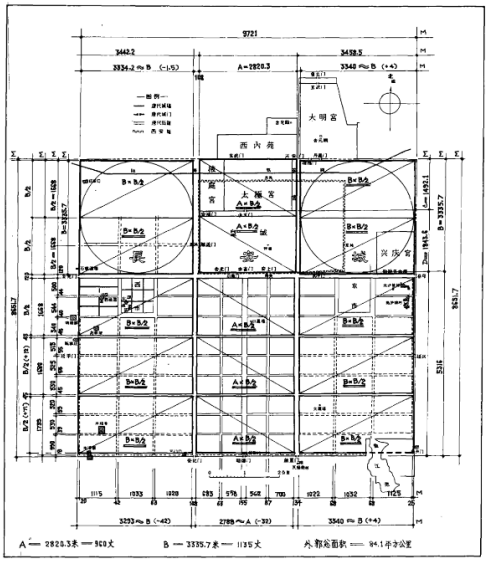


Figure 59 : Plan topographique de Ta-hing 大兴 (dynastie Souei) - Tch'ang-ngan 长安 (dynastie T'ang) et schéma analytique de partition urbaine modulaire basée sur les dimensions de la Cité impérial et du Palais intérieur (Fou, 1995, et Ma, 1963).

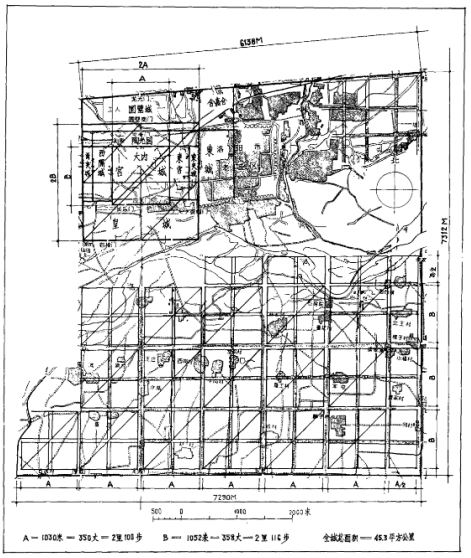


Fig. 60 : Plan topographique de la capitale orientale Lo-yang sous les dynasties Souei-T'ang et schéma analytique de sa division modulaire basée sur les dimensions de la Cité interdite (Fou, 1995 et Chen, 1978).

Cette approche de planification urbaine a perduré sous les dynasties Yuan et Ming, incarnant l'idée de la suprématie de l'empereur et son autorité absolue sur l'État (Fou, 1995, p.62-63). Elle reflète également l'application des « rites » (système hiérarchique) dans l'architecture urbaine.

Ce modèle reflète un urbanisme normatif, où la structure de la ville incarne la suprématie de l'empereur, la hiérarchisation sociale et l'application stricte des rites confucéens. La construction de la ville repose sur un cadre symbolique et politique visant à organiser l'espace selon les principes de l'étiquette et de la loi.

Le *K'ao-kong ki* et le système de *Li-fang* ont eu une influence profonde et durable sur la planification urbaine en Chine, non seulement en termes de structure physique des villes, mais aussi en ce qui concerne la gestion sociale et le contrôle des espaces urbains. Ces modèles ont traversé les dynasties et ont continué à inspirer l'organisation des grandes capitales chinoises, tout en s'adaptant aux évolutions économiques et sociales au fil du temps.

1.5.2. Le modèle de planification du *Kouan-tseu - Tch'eng-ma*

A la différence du *K'ao-kong ki*, le *Kouan-tseu Tch'eng-ma* adopte une approche plus pragmatique et organique où la ville se construit en fonction du

terrain et des contraintes naturelles, sans chercher une symétrie rigide ni un ordre prédéfini.

Le *Kouan-tseu* « 管子 », également connu sous les noms de *Kouan-tzeu* ou *Guan-Tzu*, est une œuvre qui porte le nom de Guan Zhong, un éminent ministre, homme d'État et penseur de l'État de K'i, pendant la période des Printemps et Automnes (770-476 av. J.-C.). Deux ou trois siècles après la mort de Guan Zhong, une institution académique majeure, l'Académie Ki-hia (稷下学宫), a vu le jour dans l'État de K'i. Fondée à l'époque de T'ien Wou 田午, roi de K'i (400-357 av. J.-C.), cette académie, la plus ancienne institution d'enseignement supérieur étatique au monde, fut également la première académie de sciences sociales et le premier centre de réflexion gouvernemental de Chine. Située à Linzi, la capitale de K'i, l'académie fonctionna pendant environ 150 ans. En tant que lieu de conférences établi par le roi de K'i T'ien Wou, l'Académie Ki-hia permettait aux orateurs et intellectuels de se réunir pour participer à des débats savants sur des sujets divers, ce qui en fit un foyer central des « Cent écoles de pensée » (百家争鸣), un mouvement intellectuel majeur dans l'histoire de la pensée chinoise (Guo, 2019, p.29).

Au sein de l'Académie Ki-hia, les élites intellectuelles de différentes régions se réunissaient en grands groupes, parfois des centaines, voire des milliers de personnes. Elles étudiaient divers ouvrages et documents, dont le *Kouan-tseu* et ses doctrines, en particulier ses principes sur le gouvernement, la loi et l'organisation sociale. Tous les érudits, indépendamment de leurs affiliations académiques, idéologiques ou politiques, de leur pays, de leur âge ou encore de leur ancienneté, pouvaient librement exprimer leurs opinions, transformant ainsi l'Académie Ki-hia en un centre de convergence de courants de pensée variés.

Parmi les œuvres majeures de cette époque, le *Kouan-tseu* se distingue en effet. Composé de 86 chapitres (dont 76 nous sont parvenus) (Deng, 2011, p.94), il couvre une vaste gamme de sujets : du taoïsme à la logique, du droit à l'agriculture, de l'économie à la guerre. Ce texte reflète l'ouverture intellectuelle de l'État de K'i et constitue un jalon important des *Cent écoles de pensée*. Néanmoins, le courant philosophique dominant du *Kouan-tseu* est l'école taoïste Houang-lao, qui combine harmonieusement le taoïsme et le droit, cherchant à établir une base philosophique pour l'État de droit tout en mettant en œuvre la pensée taoïste dans la gestion de la société (Reiter, 1986, p. 12 et 157).

1.5.2.1 La description des méthodes d'urbanisme dans le *Kouan-tseu - Tch'eng-ma*

L'impact majeur du *Kouan-tseu* sur la construction urbaine réside dans deux chapitres principaux : le cinquième chapitre, intitulé « *Tch'eng-ma* » (planification économique), et le cinquante-septième chapitre, intitulé « *Tou-ti* »《度地》(territoire d'aménagement). Ces deux chapitres contiennent des idées qui ont profondément influencé la conception de l'urbanisme dans les dynasties suivantes.

Le contenu significatif du texte original peut être résumé dans les extraits suivants :

Il est indiqué dans le cinquième chapitre « *Tch'eng-ma* » :

« 凡立国都,非于大山之下,必于广川之上。高毋近旱而水用足,下毋近水而沟防省。因天材，就地利，故城郭不必中规矩，道路不必中准绳 »

« Lors de l'établissement d'une capitale, celle-ci ne doit pas se trouver au pied d'une grande montagne, mais doit être située sur un plateau dominant un grand fleuve. En terrain élevé, elle ne doit pas être trop proche pour souffrir de la sécheresse, afin que son approvisionnement en eau soit suffisant. En terrain bas, elle ne doit pas être trop proche pour souffrir des inondations, afin que fossés de drainage et digues soient superflus. Elle doit s'appuyer sur les ressources naturelles du Ciel et suivre les avantages offerts par la Terre. Ainsi, les murailles intérieures et extérieures de la ville n'ont pas besoin de se conformer à l'équerre ou au compas ; les routes n'ont pas besoin d'être tracées au cordeau. » (*Kouan-tseu Tch'eng-ma*) (Traduction de Rickett, 1985, p. 124)

Dans le Cinquante-septième chapitre « *Tou-ti* », on peut lire :

« 昔者桓公问管仲曰:'寡人请问度地形而为国者,其何如而可?'管仲对曰:"夷吾之所闻,能为霸王者,盖天子圣人也。故圣人之处国者,必于不倾之地。而择地形之肥饶者,乡山左右,经水若泽。内为落渠之写,因大川而注焉". »

« À une occasion, le Duc Huan interrogea Guan Zhong (C'est-à-dire Kouan-tseu) :

'Puis-je vous demander comment mesurer les caractéristiques topographiques pour établir un État ? Comment devrait-on procéder ?'

Guan Zhong répondit :

'D'après ce que moi, Yi Wu, ai entendu, ceux capables de devenir des hégémons ou des rois sont, en règle générale, des Fils du Ciel sages. C'est pourquoi, lorsqu'un sage établit un État, il doit choisir un sol qui ne risque pas de basculer ou de glisser. Il sélectionne des caractéristiques topographiques fertiles et riches en ressources. Il se tourne vers les montagnes, avec des collines à sa gauche et à sa droite, et borde une étendue d'eau, qu'il s'agisse d'une rivière ou d'un marais. À l'intérieur, il construit un réseau de canaux de drainage pour évacuer l'eau, qui se jette dans un grand fleuve l'emportant au loin.' » (Traduction de W. Allyn Rickett, 1985, p.105)

Bien que le *Kouan-tseu* ait été rédigé par plusieurs auteurs au fil du temps, les idées d'urbanisme qu'il développe forment un système théorique distinctif, centré sur l'environnement géographique et fondé sur les ressources naturelles, la production sociale et les besoins de la vie citadine. Cette conception est en adéquation avec l'idée du développement urbain pré-Ts'in. Elle ne se limite pas à une simple synthèse théorique destinée à orienter la construction des villes de K'i, mais représente également un aspect essentiel de l'urbanisme de l'époque. Elle

propose des principes optimaux pour l'aménagement des villes.

Ainsi, le *Kouan-tseu* se présente à la fois comme un résumé de l'histoire de la construction urbaine de K'i et comme un guide théorique pour la conception des villes. Il offre une vue d'ensemble des principes qui régissent la ville « primaire » et, par son universalité, revêt une importance durable pour la compréhension de l'urbanisme antique (Zang, 2022, p.71).

Ce modèle privilégie l'adaptation au relief et aux conditions environnementales, mettant l'accent sur une urbanisation flexible et en harmonie avec la nature.

1.5.2.2. L'impact durable du *Kouan-tseu* sur l'urbanisme en Chine

Le *Kouan-tseu* a eu une influence durable non seulement sur le choix de l'emplacement des villes, mais aussi sur leur agencement.

a. L'influence du *Kouan-tseu* sur l'emplacement des villes

Les principes du *Kouan-tseu* ont eu une influence majeure sur la sélection des sites pour de nombreuses capitales et villes en Chine. Le modèle proposé dans le *Kouan-tseu* concernant l'emplacement optimal des villes a par exemple été appliqué pour les capitales historiques comme Lo-yang sous les dynasties Han, Wei et Souei, ou Tch'ang-ngan sous les T'ang. Ces capitales étaient situées près de montagnes et de rivières, conformément à la recommandation du *Kouan-tseu* pour garantir la stabilité géographique et un accès suffisant à l'eau. Ainsi Lo-yang fut située au nord de la montagne Mang et au sud de la rivière Lo.

Sous les T'ang, la Cité impériale et le Palais intérieur furent érigés sur les hauteurs nord de l'enceinte extérieure. Quant à Ta-hing des Souei ainsi que Chang'an des T'ang, la ville capitale s'étageait sur le versant sud du plateau des loess Long-cheou. Les canaux Long-cheou, Ts'ing-ming, et Yong-ngan et Ts'ao, dérivant des affluents de la Wei depuis trois directions (est/sud/ouest), alimentaient la cité en eau potable et en irrigation.

La Capitale Orientale sous la dynastie des Song du Nord, et de Lin-ngan 临安 (Hang-tcheou) sous la dynastie des Song du sud montrent également cette influence. Lin-ngan, par exemple, était adossée à la colline du Phénix au sud, avec le lac de l'Ouest à l'ouest, et des plaines au nord et à l'est. Le palais impérial occupait la colline du Phénix.

Pékin enfin, entourée de montagnes à l'ouest et au nord, qui se rejoignent pour former un arc semi-circulaire qui enveloppe la plaine de la ville, et où les rivières Sanggan et Yanghe convergent, présente un emplacement particulièrement propice selon les principes du *Kouan-tseu*. Elle est ainsi désignée comme « ville idéale » par les érudits en Feng-shui pour qui « les montagnes entourées d'eau génèrent du *K'i* 气 »

L'emplacement de ces villes suit les principes définis dans le *Kouan-tseu*, ce qui témoigne de l'influence durable de ses préceptes dans la pratique de

l'urbanisme. Cela révèle également la valeur de ces recommandations dans la planification urbaine et leur impact considérable sur la conception des villes à travers les siècles (Zhao et Zhang, 2008, p.187).

b. L'influence du *Kouan-tseu* sur l'agencement des villes

L'aménagement urbain, selon le *Kouan-tseu*, n'est pas nécessairement conforme aux règles strictes de la géométrie, que ce soit pour la construction des murs de la ville ou des routes. En effet, les constructions étaient principalement orientées par des considérations de défense et de prévention des catastrophes naturelles, et non par des critères de rectitude ou de régularité. L'application de cette approche est d'ailleurs largement répandue. Pendant la période préhistorique, les villes étaient souvent situées dans des zones où montagnes et cours d'eau étaient proches, et bien que les plans urbains n'aient pas toujours respecté cette configuration géographique, celle-ci influençait tout de même l'agencement des villes (Zhao et Zhang, 2008, p.187).

Prenons l'exemple de Tch'ang-ngan sous la dynastie des Han, notamment le palais de Wei-yang et le palais de Ming-Kouang, dont la disposition s'éloigne des principes du modèle plus ordonné de la construction d'une capitale tels que définis dans le *K'ao-kong ki*. La capitale de la dynastie Liao, Shangjing, s'écartait également de ce modèle strict en divisant la ville en deux secteurs pour les Khitans et les Han. Dans la capitale de la dynastie Yuan en Mongolie intérieure, le palais n'est pas disposé au centre, tandis que la capitale de la dynastie Song du Sud, Lin-ngan, localisée au sud de la colline du Phénix, était construite sur un plan rectangulaire irrégulier étroit étiré du nord au sud. Toutes ces villes reflètent, d'une manière ou d'une autre, les principes énoncés dans le *Kouan-tseu*, où la construction des routes et des infrastructures était avant tout pensée pour la défense et la résilience face aux catastrophes, plus que par rapport à des normes de rectitude et de planéité (Zhao et Zhang, 2008, p.187).

c. Impact sur le zonage des villes

Le *Kouan-tseu* propose également un zonage résidentiel en fonction du statut social. Ainsi, le *Kouan-tseu – Ta-k'ouang* (管子·大匡) indique : « les fonctionnaires ayant des fonctions officielles devaient vivre près du palais royal, les non-fonctionnaires et cultivateurs à proximité des portes extérieures, et les artisans et commerçants étaient installés près du marché » (凡仕者近宫,不仕与耕者近门,工贾近市).

Ce principe de division selon la fonction sociale et professionnelle, probablement déjà envisagé dans le *K'ao-kong ki*, bien que son texte original ait été perdu, a été explicitement défini dans le *Kouan-tseu* puis repris dans le *Yi Tcheou-chou*, et a eu une influence durable sur les générations suivantes.

Cette idée de zonage, basée sur des critères sociaux et fonctionnels, a été un des fondements de l'urbanisme chinois antique, et le *Kouan-tseu* a permis de structurer cette approche d'une manière plus systématique. Ses théories ont non seulement influencé la sélection des sites et l'orientation des aménagements

urbains, mais ont aussi pris en compte les besoins réels de la société (Zhao et Zhang, 2008, p.187).

d. Impact sur le développement économique des villes

Une autre contribution importante du *Kouan-tseu* réside dans la prise en compte des facteurs économiques dans l'urbanisme.

Contrairement à la période précédente où les préoccupations politiques et militaires dominaient, le *Kouan-tseu* a introduit l'idée que l'économie et le commerce devaient être au centre de la planification urbaine. L'importance des marchés et du commerce est devenue une priorité dans les dynasties suivantes, comme en témoignent les évolutions dans la planification de la ville sous les Song du Nord.

Auparavant, lors de la construction des villes telles que celles des périodes Yangshao et Longshan (2500-2000 av. J.-C.), la fonction défensive occupait une place centrale avec les fonctions politiques. L'objectif principal était de « construire des villes pour défendre le roi » (筑城以卫君) (Zhao et Zhang, 2008, p.186) avec la construction de murs et de douves en terre battue.

Plus tard, pendant la période des Trois Dynasties (dynasties Hia, Chang et Tcheou), la construction des villes était étroitement liée aux besoins politiques (Palais placé au centre...), militaires (remparts épais...), religieux (sacrifices faits aux dieux et aux ancêtres) et économiques (un seul marché au nord de la ville de petite taille (1 fou)) de la société, cette dernière fonction étant peu importante (Zhao et Zhang, 2008, p.186). Bien que le *K'ao-kong ki* mentionnât déjà l'idée d'un « marché », cela ne constituait pas une priorité de premier plan. En revanche, le *Kouan-tseu* a accordé une place prépondérante au facteur économique dans la construction des villes, élevant ainsi cette dimension à un niveau sans précédent. Selon Hö Ye-kiu 贺业钜 (1985), dans son *étude du système de construction de la capitale selon le K'ao-kong ki*, « *le Kouan-tseu classe les villes en fonction de leur taille et du nombre d'habitants* », ce qui bouleverse entièrement le modèle de construction des villes de la dynastie des Tcheou occidentaux. Cette évolution remettait en question la conception traditionnelle de la ville comme citadelle politique fortifiée entourant le palais impérial (Clément *et al.*, 1983) et lui offrait une nouvelle dimension économique.

Dans les projets de construction urbaine ultérieurs, les facteurs économiques sont devenus une considération essentielle et omniprésente. Les plans des villes sont devenus plus flexibles et pratiques et le nombre de « marchés » a augmenté, comme on le voit dans la capitale de la dynastie des Song du Nord, Tong-king 东京, qui a supprimé le « système Li-fang » et installé des magasins le long des rues. Cela a constitué une avancée majeure pour répondre aux besoins de développement économique des villes. Ainsi, le *Kouan-tseu* a été le premier à intégrer la dimension économique dans la planification urbaine, en attribuant des emplacements et une organisation spécifique à cette nouvelle fonction. Cela témoigne de sa capacité à répondre aux évolutions de la société chinoise en

intégrant de nouveaux besoins.

1.5.2.3. Les modèles du *K'ao-kong ki* et du *Kouan-tseu* complémentaires et hybridés

Bien que la construction des villes n'ait pas toujours suivi le plan strict du *K'ao-kong ki*, elle a néanmoins été fortement influencée par ses idées. Le modèle du *Kouan-tseu*, en particulier en ce qui concerne le choix de l'emplacement des villes, a également marqué les principes de leur planification, la construction d'une ville devant, selon ce modèle, commencer par déterminer la superficie maximale utilisable, puis définir les fonctions et les dimensions de chaque zone. Ces principes élaborés durant la période Han, ont perduré ensuite dans les villes des générations suivantes.

Il est à noter que, bien que la construction des capitales ait dû respecter un cadre rigide en raison du système rituel, d'autres villes, dont les fonctions principales étaient plus économiques ou militaires, ont pu s'éloigner davantage de ces théories traditionnelles de l'aménagement urbain.

Il y a notamment des différences notables entre les capitales du Nord et du Sud dela Chine, liées au contexte géographique, « les premières se développant sur des sites de plaine ... alors que la géographie plus accidentée du Sud oblige à s'adapter à des sites plus mouvementés » (Clément *et al.*, 1983, p. 53). Dans la région du Kiang-nan, caractérisée par ses collines et montagnes plutôt que par des plaines, de nombreuses villes, qu'elles soient des métropoles politiques ou des agglomérations plus petites, ont ainsi été façonnées par un modèle hybride. Ce modèle combine le plan de la ville royale des Tcheou, tel qu'exposé dans le *Tcheou-li* et le *K'ao-kong ki*, et l'approche plus flexible, respectueuse de l'environnement naturel, prônée par le *Kouan-tseu*, qui reste dominant dans les villes de cette région. Cette approche est particulièrement visible dans des villes comme Nan-king (figures 62 à 64), Hang-tcheou (figures 65 et 66) et Mer-tch'eng (figures 67 et 68) (Clément *et al.*, 1983, p. 53).

La ville de Mei-tch'eng incarne une fusion de ces deux conceptions. La partie principale de la ville suit un modèle régulier et rituel conforme au *K'ao-kong ki*, tandis que la zone située près des montagnes au nord est aménagée de manière plus souple, en harmonie avec le terrain naturel, selon les principes du *Kouan-tseu*.



Figure 61 : Nan-king de la dynastie des Ming, exemple d'aménagement de la ville intérieure et extérieure (P'an, 2009, p. 417).



Figure 62 : Les différents sites de la ville de Nan-king 南京 à travers les âges (Clément et al., 1983, p.110)

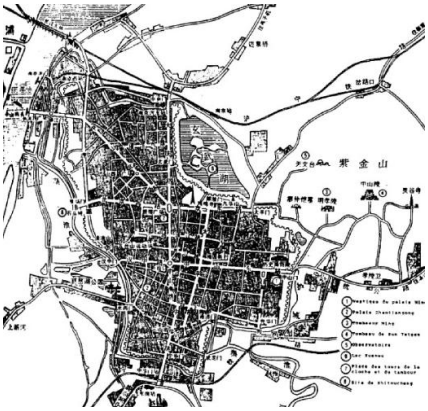


Figure 63: Plan de la ville de Nan-king, au XXe siècle (Clément *et al.*, 1983, p.114)

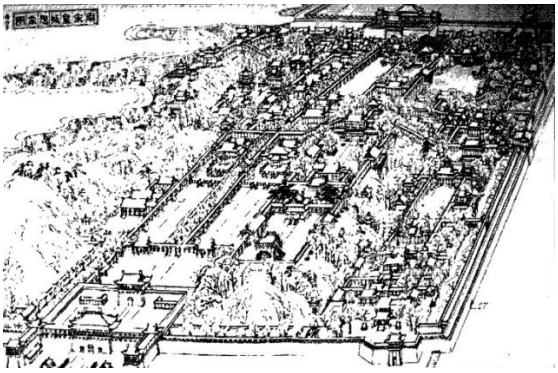


Figure 64: Vue aérienne de la Cité Impériale Centrale de la dynastie des Song du Sud (Luo, 2008, p.29).



Figure 65: Forme urbaine de Hang-tcheou sous la dynastie des Song du Sud (1127-1279) (Souce : HND DESIGN)

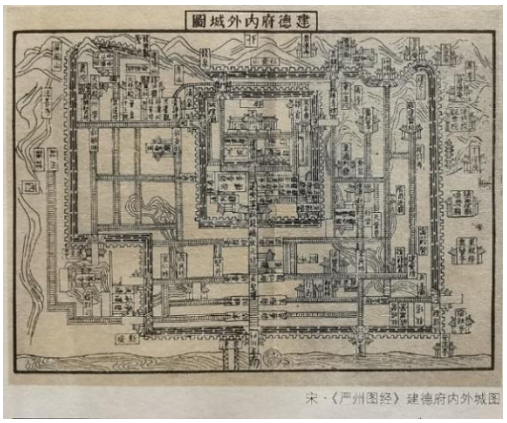


Figure 66 : *Carte de la ville intérieure et extérieure de Kien-tö* (Mei-tch'eng aujourd'hui) sous la dynastie des Song (Zhu, 2004, p.51)

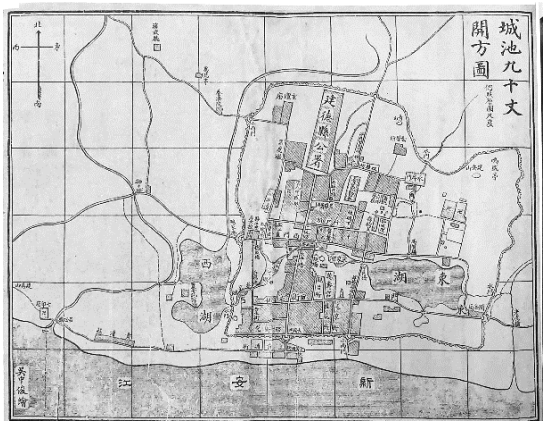


Figure 67 : *Plan carré de la ville fortifiée de Yen-tcheou* (Mei-tch'eng aujourd'hui), pendant la République de Chine, basé sur une carte dessinée par Wou Tchong-Kiun 吴中俊 (XVIe S.) (Zhu, 2004, p.45).

En résumé, les influences du *K'ao-kong ki* et du *Kouan-tseu* se distinguent par leurs approches complémentaires. Le *K'ao-kong ki* mettait l'accent sur les aspects politiques et sur le tracé géométrique des villes, tandis que le *Kouan-tseu* se concentrait davantage sur les aspects économiques et pratiques, notamment le zonage urbain et la sélection des sites. Ensemble, ces deux modèles, auxquels il convient d'accorder un rôle équivalent, ont guidé les générations futures dans la conception des villes. Bien que leurs dispositions n'aient pas toutes été reconnues par les générations suivantes, chacune a apporté des éléments essentiels adaptés aux besoins sociétaux et économiques de leur époque.

Le choix du site d'une ville, notamment la capitale, obéit donc à deux critères ; « il doit être « puissant » et offrir une défense naturelle, et permettre une mise en scène monumentale, notamment par son échelle, son orientation et son ordonnancement » (Clément *et al.*, 1983, p. 39). La puissance du site fait référence au *Feng-shui*, « Vent et eau », qui correspond à l'art d'adapter les constructions dans le paysage (Clément *et al.*, 1983, p. 39)

1.5.3 Le Feng-shui comme théorie d'aménagement

1.5.3.1. Définition du Feng-shui

Le Feng-shui (风水, « vent et eau »), également appelé *K'an-yu*[98] 堪輿 ou géomancie, est un art traditionnel chinois d'organisation de l'espace, visant à

[98] Le K'an-yu ou géomancie, c'est reconnaitre le terrain, la topographie. Il est également connu comme Buzhai (Divination de la maison)卜宅, Xiangzhai 相宅, Tuzhai 图宅, Qingwu 青乌, Qingnang 青囊, Xingfa 形法, Dili 地理 (de la géographie), Yin et yang 阴阳, l'art du chan-chouei 山水之术, etc.

harmoniser les flux énergétiques (qi 气) d'un lieu avec ses occupants. Il ne s'agit ni d'une superstition primitive ni d'un simple art décoratif, mais d'un système complexe intégrant cosmologie, géographie, architecture et médecine, dont les racines remontent à la Chine ancienne (époque des Han et avant). Son rôle dépasse la simple orientation des bâtiments : il constitue une "grammaire" du paysage, permettant de capter les influences favorables (sheng qi 生气) et de neutraliser les forces néfastes (sha qi 煞气), afin d'assurer santé, prospérité et harmonie sociale (Obringer, 2000, p. 12-13). C'est une discipline qui cherche à établir une relation harmonieuse entre l'homme et la nature. Elle vise à organiser l'espace de manière à ce que les montagnes, les rivières naturelles, les éléments architecturaux et les paysages anthropisés se combinent pour créer un environnement esthétique et équilibré, propice au bien-être (Shang, 1992, p.26). Cette approche s'applique à la conception des agglomérations, villes ou villages, des lieux de vie et des espaces en général (Feng et Wang, 1992, p.3-4).

La méthodologie du Feng-shui repose sur une analyse minutieuse de l'environnement naturel et de ses interactions avec les éléments de la nature. Elle consiste à utiliser et à modifier ces éléments de manière contrôlée afin de créer un cadre de vie optimal, où tous les facteurs sont en harmonie sous les meilleurs auspices. Lors du choix d'un site, il est donc essentiel de prendre en compte une série de critères géographiques et naturels, tels que la géologie, la géomorphologie, l'hydrologie, l'ensoleillement, la direction du vent, le climat, la météorologie, ainsi que le paysage. Ces éléments doivent être intégrés dans la planification et la conception de la ville, du village, de la maison ou du jardin, dans le but d'éviter les mauvaises influences et de créer un environnement de vie agréable et durable (Shang, 1992, p.26).

Cette quête d'harmonie est ancestrale, les premières traces du Feng-shui remontant à plus de 3000 ans. Elle a permis l'accumulation d'une riche expérience théorique et pratique, transmise par de nombreux érudits et praticiens. Les premiers écrits relatifs à la « sélection d'un site pour une habitation selon les principes du Feng-shui » apparaissent durant les dynasties Chang (17e - 11e siècles avant J.-C.) et Tcheou (11e siècle avant J.-C. - 221 avant J.-C.), voire même avant, dans plusieurs chapitres de textes anciens tels que le *Chang-chou*[99] (尚书) et le *Che-king* (诗经), qui documentent des actions de planification urbaine et d'aménagement des palais et des demeures (Feng et Wang, 1992, p.3).

La théorie du Feng-shui trouve ses racines dans la conscience et les comportements des sociétés orientales asiatiques envers la nature et les paysages naturels (Needham, 1986, p. 82 ; Hong *et al.*, 2007, p. 92).

[99] Le *Chang-chou* est un important document historique de la Chine ancienne, également connu sous le nom de *Chou-king*《书经》, *le Livre des Documents ou Classique de l'Histoire*. Il s'agit de la première compilation chinoise de documents historiques anciens et de certains écrits retraçant des faits anciens. Il s'agit d'une compilation d'informations historiques allant de la période antique à la période des Printemps et Automnes, comprenant d'importants documents historiques des dynasties You 虞 (son existence n'a pas été confirmée), Hia, Chang et Tcheou. La date de composition et l'auteur du *Chang-chou* sont difficiles à déterminer. Il aurait été compilé par Confucius (551 avant J.-C. – 479 avant J.-C.).

Le Feng-shui est un concept philosophique – un système de croyances – ainsi qu'une pratique qui a été fondamentale pour la culture chinoise depuis au moins quatre millénaires. Expression unique de la culture chinoise, il est de nature syncrétique, intégrant des concepts philosophiques, des pratiques quotidiennes, les cultures élitiste et populaire, ainsi que des croyances tant importées qu'indigènes. Il est mis en œuvre dans les événements politiques et militaires, ainsi que dans les rituels de la vie quotidienne tels que les naissances, les mariages, et plus particulièrement les enterrements, et autres cérémonies (Zhang, 2004, p. 1).

Le *Livre des Sépultures* (葬书, en pinyin : Zang Shu) est l'un des manuels de géomancie les plus anciens et les plus fréquemment cités ; il est central pour toute compréhension de la pratique géomantique au cours des derniers siècles, ainsi que de ses liens avec les idées cosmologiques sous-jacentes et l'école de pensée désignée sous les noms de Néo-confucianisme ou d'Étude de la Voie (Daoxue 道学). Il n'était pas lu exclusivement par les géomanciens professionnels. Les élites éduquées en Chine s'initiaient souvent à la géomancie et connaissaient les grandes lignes de la théorie et sa terminologie technique. En effet, beaucoup affirmaient qu'un fils pieux avait l'obligation de comprendre la géomancie, car l'une de ses responsabilités les plus importantes était de prendre en charge les funérailles et l'inhumation de ses parents. L'importance accordée au traitement des défunts dans la culture chinoise fut ainsi l'un des facteurs expliquant l'usage répandu de la géomancie (Zhang, 2004, Preface).

Bien que certains considèrent le Feng-shui comme une pratique superstitieuse, il peut être vu comme une « science naturelle complète », qui intègre des domaines variés tels que la géographie, la météorologie, la science du paysage, l'écologie et l'architecture urbaine. Les principes du Feng-shui doivent être interprétés davantage comme une forme de sagesse pratique, plutôt que comme une religion ou une philosophie.

Le rôle du « maître de Feng-shui » s'apparente souvent à celui d'un urbaniste ou d'un aménageur, chargé d'appliquer ces principes pour organiser l'espace de manière favorable.

1.5.3.2 Le modèle spatial idéal du Feng-shui

Les aspects culturels de l'évolution des paysages et des pratiques de gestion en Chine ont beaucoup à voir avec la théorie du Feng-shui (Hong *et al.*, 2007). Le Feng-shui est la théorie traditionnelle chinoise de sélection des sites et de conception et de planification urbaine, dont le modèle de base peut se traduire par « porter le "Yin" et embrasser le "Yang" 负阴抱阳 ; le dos faisant face à la montagne et le visage face à l'eau 背山面水 ». Ce modèle idéal de « Site précieux de Feng-shui »[100] (Feng-shui Pao-ti, 风水宝地 en chinois), associe différents

[100] On pourrait aussi le traduire par « Un site propice selon le Feng-shui » ou « Une terre bénie par les vents et les eaux ».

éléments à des emplacements précis, composant une toile de fond de montagnes et d'eau (figure 68). En arrière plan, derrière le site, se succèdent la « Montagne supérieure » (Tsou-chan, 祖山) (figure 68), la plus éloignée, puis la « Montagne supérieure suivante » (Chao Tsou-chan, 少祖山) (figure 68) et, juste derrière le site, la « Montagne principale » (*Tchou-chan*, 主山) (figure 68), également connue sous le nom de « Lai-long Chan » (来龙山). Le site est également flanqué à gauche et à droite, de pics secondaires ou collines. Ces montagnes auxiliaires sont le « Dragon azur »[101] ou « turquoise » (Ts'ing-long,青龙) à gauche (figure 68), aussi appelé « Tso-fou » (左辅), c'est-à-dire auxiliaire, ou épaule, ou bras gauche (左辅山), et le « Tigre blanc » (Po-hou,白虎) (figure 68) à droite, également connu sous le nom de « Yeou-pi » (右弼) ou auxiliaire, épaule ou bras droit.

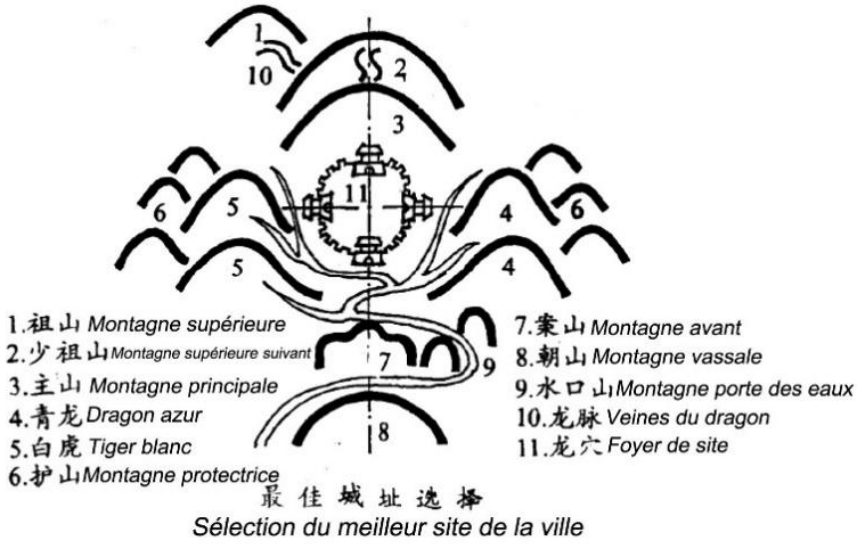


Figure 68 : Le meilleur emplacement pour le site d'une ville dans la théorie du Feng-shui. (Source : Shang, 1992, p. 27).

Devant ces reliefs richement végétalisés, se trouvent des étendues d'eau, un étang en forme de croissant dans le cas d'une maison ou d'un village, ou un cours d'eau incurvé dans le cas d'un village, d'une ville ou d'une cité.

Les montagnes auxiliaires se doublent également, de chaque côté, de « Montagnes protectrices » (Hou-chan, 护山) (figure 698).

Un autre relief, la « Montagne avant » (Ngan-chan, 案山), se trouve face au site sur l'autre rive du plan d'eau (figure 68). Un relief plus lointain, la « Montagne vassale » (Tch'ao-chan, 朝山) (figure 68), vient doubler cette « Montagne avant ». Les « Montagnes porte des eaux » (Chouei-k'eou Chan, 水口山) (figure 68) correspondent à deux reliefs se faisant face de part et d'autre du cours d'eau ou du plan d'eau, souvent à l'entrée des villages et des villes. On les

[101] Couleur azur, Un bleu verdâtre ou « cyan ».

appelle généralement la « Montagne Lion » et la « Montagne Éléphant » ou la « Montagne Tortue » et la « Montagne Serpent ».

Une longue chaîne de reliefs en forme de dragon, appelée « Veines du dragon » ou « Dragon Long » (Long-mai, 龙脉) (figures 68 et 69), vient relier la « Montagne supérieure » à la « Montagne supérieure suivante » et la « Montagne principale ».

Les *veines du dragon* (les dragons Long, en pinyin : Lóng mài,龙脉) est une chaîne de reliefs continus et serpentant (figures 68 et 69) où circule le K'i. L'extrémité d'une veine de dragon forme la montagne d'appui d'un site Feng-shui, appelé *Tchen-chan* (镇山), la montagne qui retient l'aura du site.

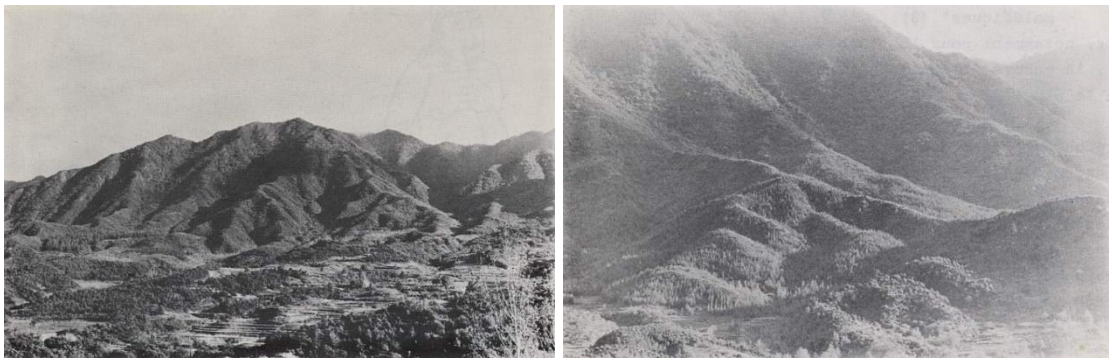


Fig. 69. « Veines du dragon » ou « Dragons Longs » (en pinyin: *Long mai*,龙脉). (Source: Clement *et al.*, 1982, p.80).

Le site est situé au milieu de ce paysage, avec une topographie plane à faible pente. La « Grotte du dragon » (*Long-siuo*, 龙穴) (figure 69), considéré comme le point de concentration du « *K'i* » (气)[102], essence de toutes choses, et donc le lieu de vie le plus approprié, correspond au meilleur site pour l'aménagement, devant la « montagne principale » et entouré de reliefs et de rivières (Shang, 1992, p. 27).

L'orientation de l'axe du site doit être de préférence nord-sud. Cependant, il est parfois possible qu'il ait une autre direction, pour autant qu'il corresponde au modèle Feng-shui.

1.5.3.3 L'eau et le Feng-shui

L'eau est un élément majeur du Feng-shui puisqu'elle fait partie intégrante de son nom, « shui » signifiant « eau ».

Selon Lao-tzeu / Tao-tö-King (老子/道德经) « Il n'y a rien de plus doux que

[102] Le *K'i* : Souffle ; *Yuan-k'i* 元气, Souffle originel ; *Tseu-jan Yuan-k'i* 自然元气, Souffle originel spontané.

l'eau, mais rien de plus fort aussi » c'est-à-dire que rien ne peut la vaincre (天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜). En effet, les inondations étant un fléau ancien et commun en Chine, l'eau a été reconnue depuis longtemps comme ayant deux faces, l'une dure et l'autre douce, et « *des cinq maux, l'eau est le plus destructeur* » (extrait du chapitre *Tou-ti 度地* du livre *Kouan-tzeu 管子*).

L'eau peut prendre différentes formes dans le Feng-shui, les différentes écoles proposant de nombreuses classifications. De manière générale, les formes d'eau isolées doivent encercler le *Ming-t'ang* (明堂), c'est à dire le site Feng-shui, tandis que les ensembles composés de nombreuses pièces d'eau doivent être rassemblés et converger vers l'avant du site.

Les formes les plus courantes sont appelées les *Cinq villes* (五城) et subdivisées en ville du Métal, du Bois, de l'Eau, du Feu et de la Terre (figure 70). Les villes du Métal et d'Eau sont celles qui présentent les formes les plus parfaites. Les villes du Bois et de Terre sont à la fois sous de bons et de mauvais auspices. La ville du bois doit se prémunir de « l'eau qui vient trop directement vers le site », et la ville de terre de « l'eau peu profonde et l'eau rapide ». Les villes du feu sont généralement celles soumises aux pires conditions.

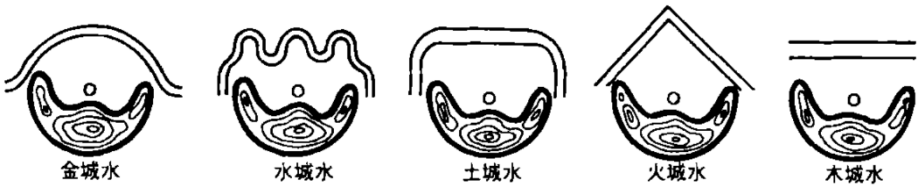


Figure 70 : De gauche à droite ; ville du Métal ; ville d'Eau ; ville de Terre ; ville du Feu ; ville du Bois

Cette classification est liée à la position du site par rapport aux méandres des rivières ou *Jouei* (汭) (littéralement le coude de la rivière, là où elle se courbe en forme d'arc) (figure 71). Dans la « ville du Métal », que le Feng-shui affectionne particulièrement, le site se localise sur la berge convexe de la rivière, caractérisée par des écoulements lents qui favorisent les atterrissements de sédiments. Au contraire, la partie concave est soumise à l'érosion fluviale. La majorité des villes anciennes de Chine sont ainsi situées sur des rives convexes. Les villes situées sur des rives concaves, comme Changde, Nanchong, Nanning, Leshan et Huìtcheou, sont-elles souvent exposées à des risques d'inondation (Yang, 2002, p. 84).

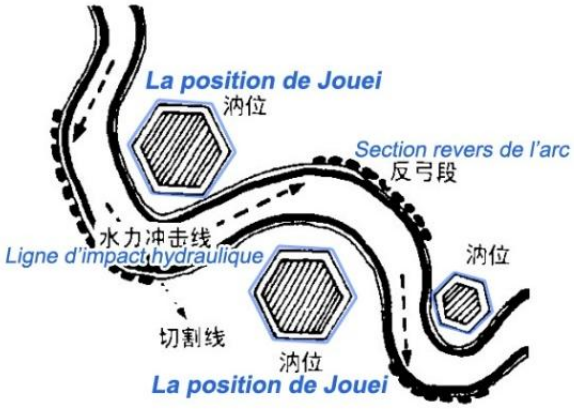


Figure 71. La position de *Jouei* 汭位. (Source: Yang, 2002, p.82).

1.5.3.4 Les « cinq éléments » du Feng-shui

L'un des principes directeurs du Feng-shui[103] est que « Les *cinq éléments* » (*Wou-sing,* 五行) interagissent les uns avec les autres en se renforçant ou s'opposant mutuellement (五行相生相克). La référence aux *cinq éléments* est apparue pour la première fois dans le « *Chou-king* [104]*· Hong-fan* ».

Les *cinq éléments* font référence aux cinq dynamiques fondamentales de l'évolution du Yin et du Yang, ainsi qu'aux cinq substances de base ; le Métal (Tsin, 金, représentant la convergence), le Bois (Mou, 木, représentant la croissance), l'Eau (Chouei, 水, représentant l'infiltration), le Feu (Houo, 火, représentant la destruction) et la Terre (Tou, 土, représentant la fusion). Le développement et le changement des divers éléments et phénomènes dans l'univers sont le résultat du mouvement continu et de l'interaction de ces cinq éléments aux attributs différents.

C'est le principe d'interactions qui est le plus utilisé dans le Feng-shui concernant les cinq éléments. La relation entre ces cinq éléments, *Tsin, Mou, Chouei, Houo, Tou*, constitue le principe de base du Feng-shui pour déduire la bonne et la mauvaise fortune. Les cinq éléments se renforcent mutuellement (五行相生) : Le Bois engendre le Feu, qui engendre la Terre, qui engendre le Métal, qui engendre l'Eau, qui engendre le Bois et ainsi de suite dans un mouvement circulaire. Les cinq éléments s'entravent également mutuellement (五行相克) : Le métal retient le bois, qui retient la terre, qui retient l'eau, qui retient le feu, qui retient le métal, et ainsi de suite. Dans les *cinq éléments*, l'attribut de l'Est est le bois ; l'attribut de l'Ouest est le métal, celui du Sud est le feu, celui du Nord est l'eau, celui du centre est la terre.

[103] Les principes directeurs du Feng-shui sont "l'unité entre le ciel et l'homme", "l'équilibre (du yin et du yang)" et "les *cinq éléments* se renforcent et se contraignent mutuellement".
[104] Le *Chou-king* ou Annales des Empereurs (《尚书》/《书经》), est la première publication de documents historiques chinois anciens retraçant des événements anciens, écrit au 10e siècle avant J.-C. (dynastie Tcheou). Il est considéré comme l'un des principaux classiques confucéens.

1.5.3.5 Le « Pa-koua »

Le « Pa-koua » (les huit trigrammes, en pinyin : Bagua, 八卦) est un autre concept philosophique fondamental de la culture chinoise qui impacte l'aménagement urbain et paysager. Utilisé dans le Feng-shui pour représenter les huit directions, il aurait été créé par Tcheou-koung[105] (le duc de Tcheou 周公) dans les premières années de la dynastie des Tcheou de l'Ouest (vers le 11e siècle avant J.-C.).

Le « Pa-koua » est un diagramme octogonal avec un trigramme différent sur chaque côté ; *Ts'ien* 乾, *K'ouen* 坤, *Tchen* 震, *Ken* 艮, *Li* 离, *K'an* 坎, *Toui* 兑 et *Siun* 巽 (figure 72). Ces huit trigrammes de divination sont formés par la superposition de trois monogrammes ; ☰ correspond au ciel (*Ts'ien*), ☱ aux lac et marais (*Toui*), ☲ au feu (*Li*), ☳ au tonnerre (*Tchen*), ☴ au vent (*Siun*), ☵ à l'eau (*K'an*), ☶ à la montagne (*Ken*) et ☷ à la terre (*K'ouen*). Selon les traditions chinoises, ces trigrammes furent inventés par Fo-Hi, trente siècles av. JC (Ampère, 1832).

Le « Pa-koua » qui détermine la chance et la malchance, est dérivé du Yin et du Yang. Dans le *Yi-king*[106] (*Livre des Mutations* « 易经 ») et *Yi-tchuan*[107] (« 易传 ») il est dit : « …Le « Yi 易 » génère le « T'ai-ki 太极 » ; le « T'ai-ki » évolue vers « deux forces complémentaires » 两仪, le Yin et le Yang; les « deux forces complémentaires » évoluent vers « quatre agrégats » (四象); les « quatre agrégats » évoluent vers « huit trigrammes » (八卦); les « huit trigrammes » évoluent vers des myriades de phénomènes (万物) ». « …易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦生万物 ».

Parmi ces éléments, les « quatre agrégats » *Chao-yin* (少阴), *T'ai-yin* (太阴), *Chao-yang* (少阳) et *T'ai-yang* (太阳), peuvent représenter, dans la philosophie chinoise ancienne, le printemps, l'été, l'automne, l'hiver, ou bien la naissance, la croissance, la vieillesse, la mort ou d'autres types de choses et de phénomènes, qui sont divisés en quatre étapes et quatre situations liées.

L'attribut *Chao-yang* (« moins de Yang ») est le bois, représenté par le « dragon azur » et l'orientation Est; le *T'ai-yang* (« grand Yang ») est le feu, représenté par « l'oiseau vermillon » et l'orientation Sud ; l'attribut *Chao-yin* (« moins de Yin ») est l'or, représenté par le « tigre blanc » et l'orientation Ouest ; le *T'ai-yin* (« grand Yin ») est l'eau, représenté par la « tortue noire » et l'orientation Nord.

Ces Huit Trigrammes correspondent à huit directions : *Ts'ien* 乾 correspond au nord-ouest, *K'an* 坎 au nord, *Ken* 艮 au nord-est, *Tchen* 震 l'est, *Siun* 巽 au sud-

[105] Tcheou-Koung 周公, le père fondateur de « *Tcheou de l'Ouest* » (1046 avant J.-C. à 770 avant J.-C.), le prince de Tcheou Ouen-ouang (roi, 周文王, vers 1200 avant J.-C.), pionnier qui a jeté les bases du confucianisme.

[106] *Yi-king* est connu comme le premier de tous les ouvrages classiques confucéens, livre de philosophie de la dialectique, constituant le cadre général de la culture traditionnelle chinoise. Il comprend trois livres, dont "Tcheou-Y" (par Tcheou-koung ou le duc de Tcheou 周公, vers 1200 avant J.-C.), le seul livre qui n'ait pas été perdu.

[107] Le *Y-tchouan*《易传》qui rédigé à l'époque des États en guerre ou de la dynastie des Han, et c'est une collection d'essais philosophiques interprétant le *Yi-king.* Le *Y-tchouan* est l'un des livres du *Tcheou-Y* 《周易》. *Tcheou-Y se compose du Yi-king et du Y-tchouan*.

est, *Li* 离 au sud, *K'ouen* 坤 au sud-ouest, *Toui* 兑 à l'ouest.

Le Tcheou-Y[108] nous indique que « Toutes les choses sortent par Tchen (l'Est). La direction de *Siun* fera en sorte que tout pousse proprement, en ordre et vigoureusement.

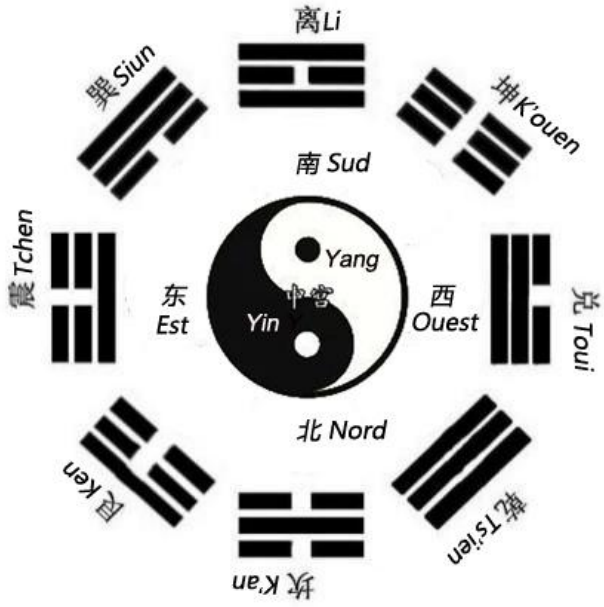


Figure 72. Heou-T'ien Pa-koua (Les Huit Trigrammes de l'Acquis, ou Les Huit Trigrammes de l'Ordre Post-Ciel)

On peut considérer ici le Feng-shui comme une théorie directrice de l'urbanisme chinois, influençant profondément la sélection des sites, puis la planification, la conception, la construction et l'agencement des villes et des villages, des palais, des jardins, des temples et des tombeaux, jusqu'aux routes et aux ponts dans la culture traditionnelle chinoise (Feng et Wang, 1992, p.1). Datant de plus vingt siècles, cet art est fondé sur l'observation des éléments naturels réinterprétés selon la conviction « que l'univers est parcouru de flux d'énergies provoqués par l'opposition du yin et du yang, forces antagonistes et complémentaires à l'origine de la création de toutes choses, qui parcourent la terre mais aussi l'homme le rendant indissociable de la nature qui l'environne » (Clément, 1987, p. 8).

Les règles de sélection des « Trésors du Feng-shui » dépendent des conditions géographiques et climatiques. L'application de la théorie du Feng-shui est particulièrement importante dans les zones vallonnées et montagneuses riches en eau, la sélection des sites se basant sur les principes « Porter le yin et embrasser le yang, avec les montagnes derrière et l'eau devant ».

[108] Le *Tcheou-Y* 《周易》se compose de deux livres, le *Yi-king* 《易经》et le *Y-tchouan*《易传》.

Le Feng-shui s'attache à établir une relation harmonieuse entre les hommes et la nature, de sorte que les montagnes et les rivières, faits de la nature, s'assemblent en harmonie avec le bâti et les paysages, éléments artificialisés, pour créer un beau cadre équilibré, favorables à une bonne qualité de vie des habitants et à l'attractivité du site, avec différents niveaux ou profils.

Conclusion du chapitre 1

De la peinture de paysage à l'art des jardins de lettrés et à l'aménagement des espaces urbains, les principes d'harmonie, de respect de la nature et de symbolisme sont omniprésents en Chine. Véritables œuvres d'art à la fois esthétiques et philosophiques, ils incarnent la vision complexe et raffinée de l'harmonie entre l'homme et la nature. L'idée que chaque espace, qu'il soit privé ou public, doit non seulement satisfaire les besoins fonctionnels de la société, mais aussi nourrir l'âme et favoriser la prospérité, est un fil conducteur qui relie ces différentes pratiques. Dans les jardins tout comme dans les peintures, chaque pierre, chaque arbre, chaque étang trouve sa place selon une logique qui dépasse la simple ornementation, visant à susciter une expérience spirituelle et une communion avec l'univers. Loin d'être de simples décorations, ils suivent des règles aussi anciennes que la culture chinoise elle-même, où la nature est perçue comme une entité vivante, un miroir des aspirations humaines.

Dans cette continuité, l'aménagement paysager et urbain traditionnel en Chine n'est pas uniquement un acte de construction, mais une démarche philosophique, un moyen d'aligner l'homme avec l'ordre naturel de l'univers. Les jardins de lettrés, avec leur recherche de la beauté dans l'imperfection et leur intégration des éléments naturels, préfigurent ainsi les grands principes de l'urbanisme chinois, où l'urbanité doit se fondre dans le paysage tout en respectant les forces cosmiques qui le régissent, cherchant à créer une harmonie entre l'architecture, l'environnement naturel et les besoins humains.

Chapitre 2

Caractéristiques physiques et biophysiques du fleuve Ts'ien-t'ang et les attributs culturels qui lui sont associés dans les œuvres classiques des lettrés.

2.1 Introduction : géographie du fleuve Ts'ien-t'ang.

Le fleuve Ts'ien-t'ang (en pinyin : Qiántáng, en mandarin : 钱塘) est un célèbre fleuve du sud-est de la Chine. Il s'agit d'un affluent situé sur la rive sud du fleuve Yangtze, et c'est le plus grand fleuve de la province du Zhejiang (anciennement transcrit Tchö-kiang, 浙江) (figure 74). Avec une longueur totale de 605 kilomètres (Mao, 1987, p.28), il joue un rôle essentiel dans l'histoire et la géographie de la région.

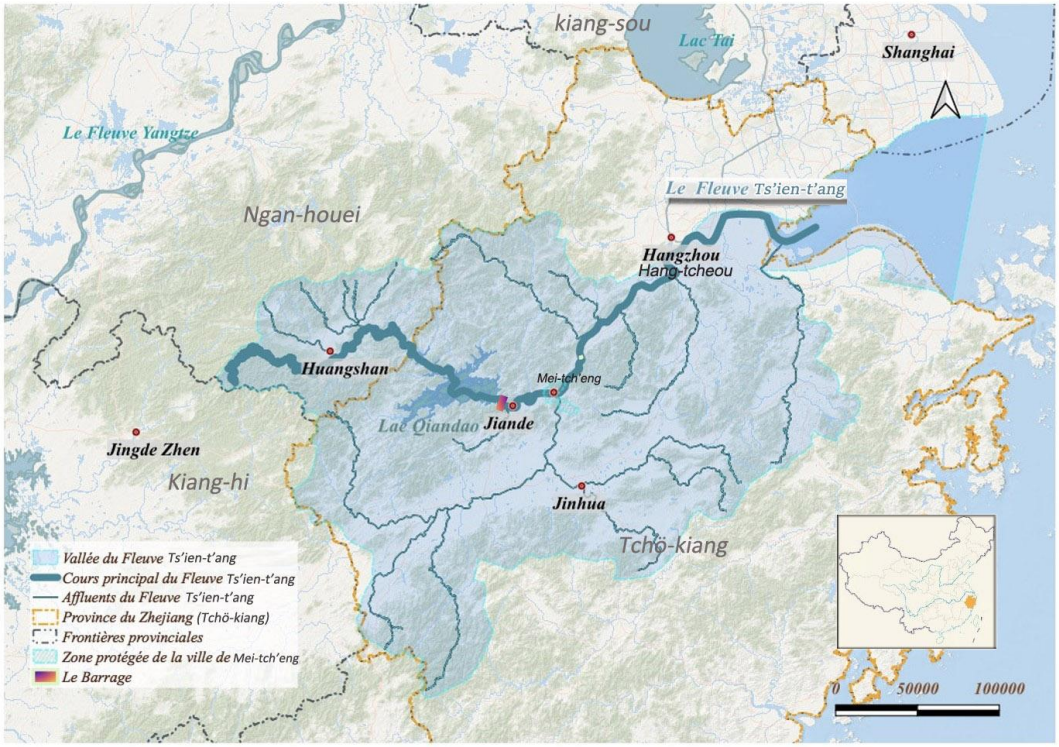


Figure 73: le bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang dans les provinces du Tchö-kiang (province Zhejiang) et du Ngan-houei (province Anhui). (Réalisation Xiaoxuan Zhou).

Autrefois appelé fleuve « Tchö-kiang » (où *kiang* signifie « fleuve » ou « rivière ») et « Jian-kiang », le fleuve Ts'ien-t'ang a donné son nom à la province du Zhejiang ou Tchö-kiang. Il traverse la région centrale du Jiangnan ou Kiang-nan (江南), centre économique et culturel majeur de la Chine depuis plus d'un millénaire. Son cours principal passe notamment par la ville de Hang-tcheou (en pinyin : Hangzhou, 杭州) en aval (figure 73).

Le fleuve Ts'ien-t'ang est un témoin vivant de l'histoire chinoise, où se mêlent nature et culture.

Les paysages qui s'égrènent le long du fleuve, depuis la baie de Hangzhou jusqu'à une célèbre montagne, forment une véritable mosaïque de lacs, villes,

forêts, etc., d'une grande richesse symbolique et culturelle (figure 74). Ils s'enchaînent tel un rouleau panoramique, parmi les plus remarquables de Chine, inspirant depuis des siècles poèmes et peintures.

Ainsi, le fleuve Ts'ien-t'ang apparaît comme le reflet d'une civilisation chinoise fluide et harmonieuse, un tableau vivant propice à la contemplation et aux loisirs.

Ce fleuve, plus qu'un simple cours d'eau, s'impose comme un véritable personnage historique dans la longue histoire de la Chine.



Figure 74: les composantes matérielles et immatérielles du fleuve Ts'ien-t'ang : une baie célèbre, une ville célèbre, un homme célèbre, un lac célèbre et une montagne célèbre

2.1.1 Le fleuve Ts'ien-t'ang : une géographie physique complexe

Le bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang est situé à l'est de la Chine, bordant l'océan pacifique où domine un climat de mousson de type océanique.

Le fleuve Ts'ien-t'ang, qui se jette dans la mer de Chine orientale, est le principal cours d'eau de la province de Tchö-kiang. Ce fleuve doit son nom au fait qu'il traverse l'ancien district de Ts'ien-t'ang (aujourd'hui Hang-tcheou). Anciennement connue sous le nom de Tchö-kiang, l'eau de Tchö (浙水), Tche-kiang (之江), le cours inférieur est également désigné par le nom de rivière Rakshasa.

Le fleuve prend sa source en deux lieux, l'un au nord et l'autre au sud (figure 75). La rivière Sin-ngan est la source septentrionale du fleuve. Elle débute sur le

versant oriental de Liugujian 六股尖 situé à une altitude de 1629,8 mètres, dans la chaîne de montagnes Huaiyu 怀玉, à la jonction des provinces du Ngan-houei (en pinyin : Anhui, 安徽) et de Kiang-hi (en pinyin : Jiangxi, 江西), au sud-ouest du district de Xiuning, dans la province du Ngan-houei. L'étude menée en 1985 par l'Association provinciale des sciences et technologies du Zhejiang a montré que la source nord du fleuve, la rivière Sin-ngan, est plus importante que la source sud de la rivière Lan. Bien que cette dernière ait un débit plus élevé, c'est la rivière Sin-ngan qui est considérée comme la source principale du fleuve (Mao. 1987 et Comité de compilation de la Chronique de la rivière Ts'ien-t'ang, 1998). La rivière Sin-ngan s'écoule vers le sud jusqu'à la ville de Mei-tch'eng (en pinyin : Meicheng, 梅城), Kien-tö (en pinyin : Jiande, 建德), dans la province de Tchö-kiang, où elle conflue avec les eaux de la rivière Lan provenant de la source sud (figure 76).

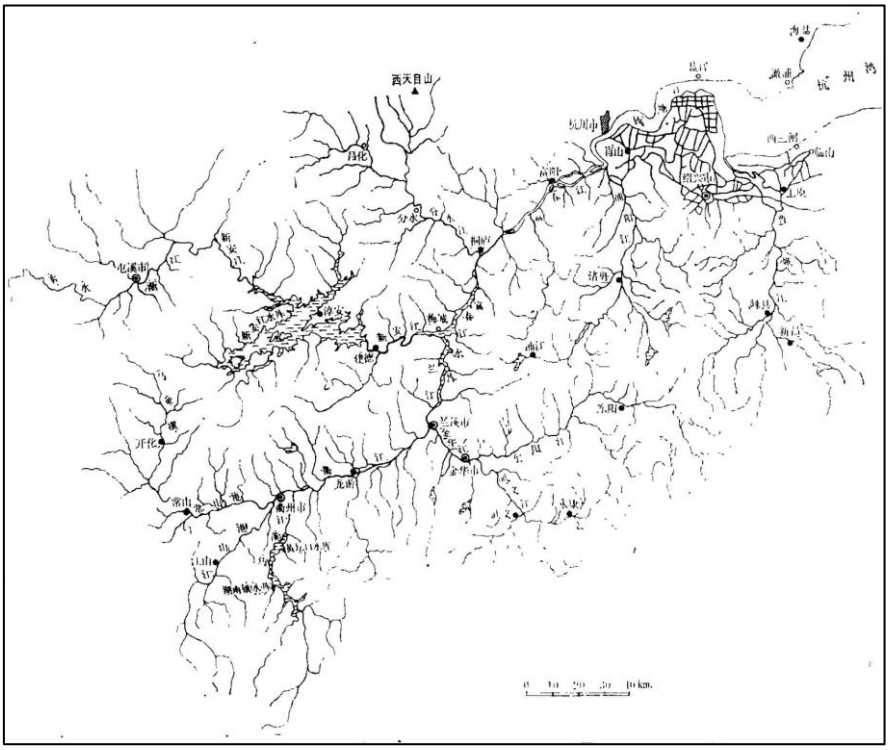


Figure 75: réseau de drainage du fleuve Ts'ien-t'ang. (Mao, 1987, p.22)



Figure 76: Carte topographique de la province de Tchö-kiang (Zhejiang). (Wang Chaoyang/Planet Institute. http://sznews.zjol.com.cn/sznews/system/2019/01/14/031399068.shtml)

Le fleuve traverse la ville de Quzhou à l'est, où il prend le nom de Qujiang. En atteignant la ville de Lanxi, il devient la rivière Lan, qui est le principal affluent du fleuve Ts'ien-t'ang. Après sa confluence avec la rivière Xin'an au nord, son cours principal s'oriente vers l'est, traversant Tonglu et Fuyang, où il prend le nom de rivière Fou-tch'ouen. Lorsqu'il atteint le bourg de Wenyan (闻堰), au sud-ouest de Hangzhou, il devient officiellement le fleuve Ts'ien-t'ang.

À partir de là, le fleuve s'élargit progressivement. Il poursuit son cours vers l'est sur environ 40 kilomètres, longeant la ville de Pinghu au sud, Haiyan à l'ouest et Cixi à l'est, avant de se jeter dans la baie de Hangzhou, puis dans la mer de Chine orientale.

Le fleuve Ts'ien-t'ang a une longueur totale de 605 kilomètres, dont 360,68 kilomètres dans la province de Tchö-kiang, avec un bassin versant de 55 558 kilomètres carrés de superficie (environ 5,56 × 104km²), dont 4 080 kilomètres carrés dans la province de Tchö-kiang. C'est le plus grand bassin fluvial et la « rivière mère » de la province du Tchö-kiang (Comité de compilation de la Chorographie de la rivière Ts'ien-t'ang, 1998).

En fonction de la configuration du réseau hydrographique, le bassin du Ts'ien-t'ang peut être divisé en trois sous bassins versants : le bassin versant de la rivière Sin-ngan, le bassin versant de la rivière Lan et le bassin versant de la rivière Fou-tch'ouen et de la rivière Ts'ien-t'ang (figure 77).

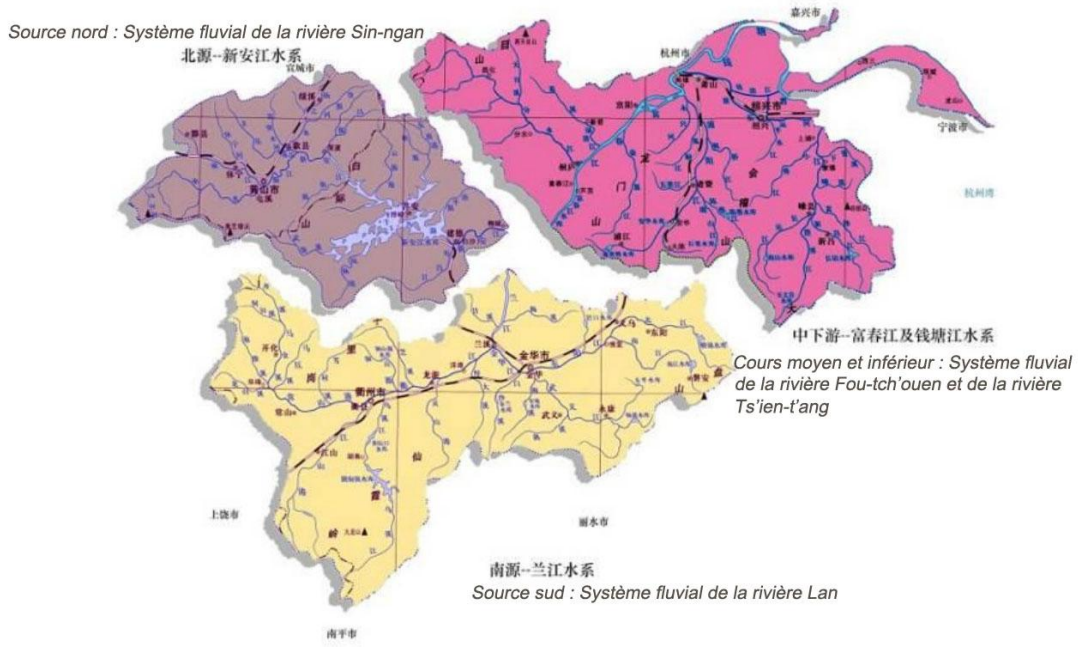


Figure 77: Les trois sous-bassins versants du fleuve Ts'ien-t'ang. (Source : Jiang, 2020, p. 29)

À l'exception de la partie nord-est de la zone de l'estuaire, le bassin versant est composé de montagnes moyennes et basses, la topographie s'élevant globalement du nord-est vers le sud-ouest.

La composante montagneuse du bassin versant représente environ 70 % de la superficie totale, le reste étant constitué de plaines et de dépressions (figure 78).

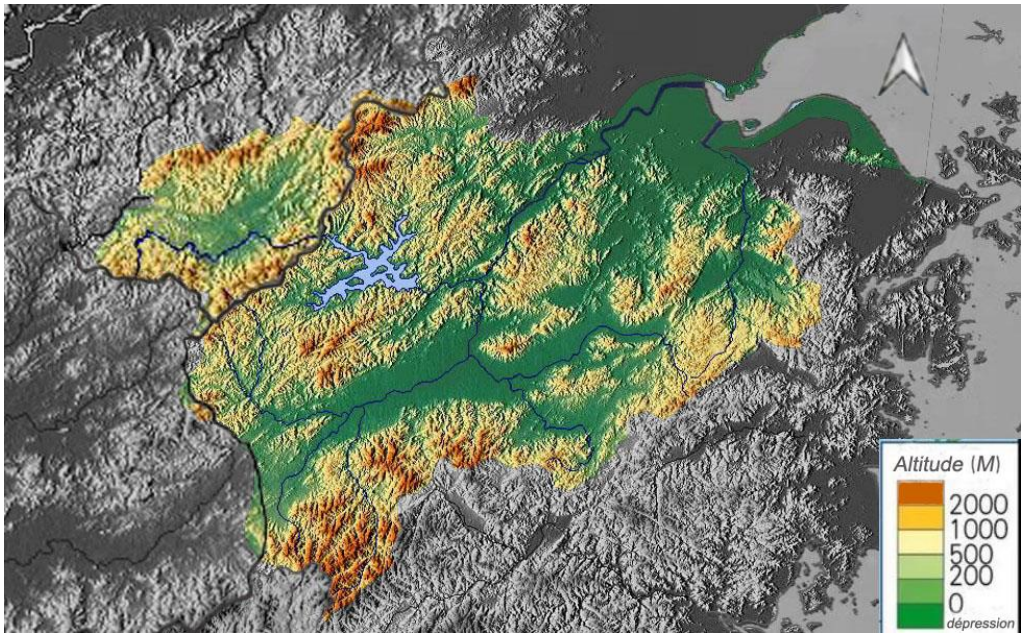


Figure 78: Carte altimétrique du bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang.

Les principales formations montagneuses du bassin incluent les monts Baiji, Huangshan, Xianxia Ling, Qianligang et Siming. Les sommets de ces massifs atteignent généralement des altitudes comprises entre 1 000 et 1 500 mètres. Les plaines, quant à elles, sont principalement représentées par les plaines de Hangjiahu, Sanbei et Xiaoshao, dont l'altitude varie entre 6 et 8 mètres.

Le fleuve Ts'ien-t'ang, situé en zone de basse latitude, à proximité de l'océan Pacifique, est caractérisé par un climat subtropical de mousson, avec quatre saisons distinctes : un printemps et un automne courts, un hiver et un été longs, des précipitations abondantes, ainsi qu'une alternance marquée des moussons. Il s'agit d'un climat subtropical humide typique. La température moyenne annuelle est de 17°C.

En hiver, les vents dominants soufflent du nord-ouest, entraînant un temps froid et sec. En été, les vents soufflent du sud-est, apportant chaleur, ensoleillement et humidité. Au printemps et en automne, l'activité cyclonique est fréquente, avec des variations brusques de température. Le printemps et le début de l'été sont marqués par de nombreuses pluies frontales, tandis que l'été et l'automne voient l'apparition de tempêtes tropicales et de typhons liés aux cyclones tropicaux.

Les précipitations annuelles moyennes atteignent environ 1 600 mm, avec environ 155 jours de pluie par an, mais peuvent se réduire à 700 mm certaines années. D'avril à juin, la période la plus pluvieuse de l'année, représente 50 % des précipitations totales, provoquant des inondations. De juillet à septembre, la pluviométrie représente 20 % des précipitations annuelles. Cette période coïncide avec la pleine saison agricole, notamment pour la culture du riz, mais elle est aussi propice aux sécheresses.

Le débit annuel moyen du fleuve est de 44,25 milliards de mètres cubes, avec un débit moyen pluriannuel de 1 282 mètres cubes par seconde, soit le 24ème débit le plus élevé de Chine. Cependant, l'écoulement du fleuve varie fortement d'une année à l'autre, le rapport entre les débits des années les plus sèches et les plus humides est de 1/5.

L'une des principales caractéristiques des rivières Fou-tch'ouen et Xin'an est la qualité de leur eau liée notamment à la faible concentration en sédiments. Cette qualité explique en partie la qualité des paysages remarquables et la richesse de leur biodiversité.

Le bassin du fleuve est en effet densément végétalisé. Cette couverture végétale où dominent des forêts denses où se mêlent espèces tropicales et espèces tempérées, joue un rôle crucial dans la régulation des eaux et la préservation des sols en limitant l'érosion.

Montagnes et plaines abritent une flore d'une grande diversité avec 1 824 espèces de plantes vasculaires, réparties en 194 familles et 830 genres, dont 126 espèces de fougères (35 familles, 69 genres), et 1 698 espèces de plantes à graines (159 familles, 761 genres).

La faune y est tout aussi abondante et variée. La Base scientifique de biologie aquatique du fleuve Ts'ien-t'ang répertorie ainsi par exemple 159 espèces de faune aquatique et plus de 150 espèces de plantes aquatiques sauvages.

Par ailleurs, la région compte 79 espèces de mammifères, 206 espèces d'oiseaux, dont le faisan à longue queue et le faisan de montagne, 50 espèces de reptiles, 12 espèces d'amphibiens, 113 espèces de poissons, et 1 800 espèces d'insectes répertoriés.

Le dauphin baiji (*Lipotes vexillifer*), surnommé le « panda de l'eau » en raison de sa rareté, a été observé dans le fleuve. Par ailleurs, six espèces animales classées comme protégées au niveau national, sont présente dans cette région ; le tigre de Chine méridionale (*Panthera tigris*), le léopard argenté (*Panthera pardus*), la panthère nébuleuse (*Neofelis nebulosa*), le Muntjac noir (*Muntiacus orinifrons*), le faisan à longue queue à cou blanc (*Syrmaticus ellioti*), et le canard des sables d'automne (*Mergus squamatus*). En outre, 15 autres espèces sont placées sous une protection nationale de deuxième catégorie.

La beauté naturelle des paysages, la richesse de la flore et de la faune ainsi que l'importante couverture forestière des rivières Fou-tch'ouen et Xin'an font de cette région un environnement écologique de premier ordre. Ces écosystèmes jouent un rôle essentiel non seulement dans la préservation de l'équilibre naturel local, mais aussi dans celui de la zone métropolitaine de Hangzhou.

Toutefois, les quatre grands barrages hydro-électriques qui jalonnent le fleuve, d'une puissance de 2,151 millions de kilowatts, ont eu des impacts indéniables sur les paysages du fleuve. Le lac de Ts'ien-tao (lac de Qiandao) sur la rivière Sin-ngan, appelé le « lac des mille îles », achevé en 1959, est une illustration de ces nouveaux paysages, devenus un haut lieu touristique et un symbole de la Chine moderne. La construction de 12 nouveaux barrages qui doubleront la capacité de production, est également prévue.

L'embouchure du fleuve le Ts'ien-t'ang est une vaste étendue donnant naissance à une plaine alluviale dont les deux rives sont endiguées (la grande muraille de la mer). Anciennement appelées « digues de mer », mais connues sous le nom de digues de pierre, elles permettent la protection et l'atténuation de l'érosion marine et d'inverser l'onde du mascaret qui se produit à l'embouchure du fleuve de Ts'ien-t'ang. Il est considéré comme l'un des trois principaux «Mascarets»[109] du monde (Zhu, 1993, p.437).

2.1.2 Les trois principales sections du fleuve Ts'ien-t'ang

Le cours principal du fleuve Ts'ien-t'ang est divisé en trois sections : la section

[109] Le terme Mascaret désigne un phénomène de marée particulier causé par l'accumulation de vagues lorsque la marée provenant de la mer extérieure pénètre dans un estuaire étroit et peu profond en forme de trompette.

1 correspond à la rivière Sin-ngan en amont de la ville de Mei-tch'eng , la section 2 correspond à la rivière Fou-tch'ouen située entre Mei-tch'eng jusqu'au bourg de Wenyan, et la section 3 correspond au fleuve Ts'ien-t'ang entre le bourg de Wenyan jusqu'à l'embouchure (figure 79).

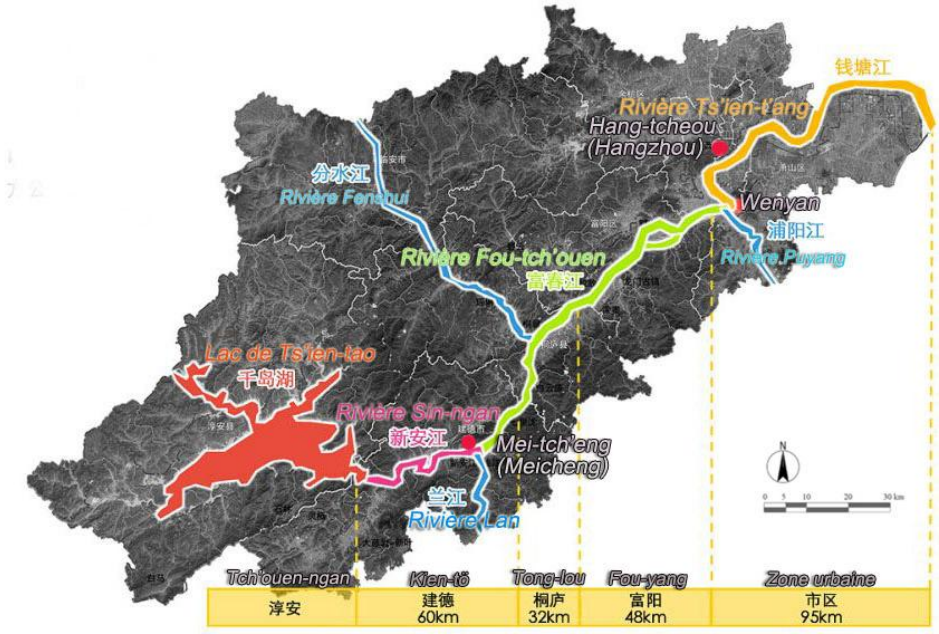


Figure 79: Les trois sections du fleuve Ts'ien-t'ang jusqu'à Hang-tcheou dans la province de Tchö-kiang. (Source fond de carte : https://www.sohu.com/a/218706567_349159, modifiée).

Section 1 : La rivière Sin-ngan (新安江)

C'est une région de basses montagnes. Egalement connue sous le nom de « Huigang », la rivière Sin-ngan prend sa source sur le versant oriental de Liugujian du district de Xiuning, dans la province du Ngan-houei, à une altitude de 1350 mètres.

Le cours d'eau principal est long de 359 kilomètres et son bassin versant s'étend sur 11 674 kilomètres carrés, avec respectivement 6025 et 5645 kilomètres carrés sur les provinces du Ngan-houei et du Tchö-kiang. La rivière Sin-nganjiang parcoure la province du Tchö-kiang jusqu'à la rivière Sin-nganjiang, entre le barrage et le réservoir de la rivière Sin-ngan, c'est-à-dire le « lac des Mille-Îles », formé depuis 1957, d'une superficie de 580 kilomètres carrés.

Section 2 : La rivière Fou-tch'ouen (富春江)

Elle tire son nom de la convergence de ses deux affluents dans la région de Mei-tch'eng. De là, elle s'écoule vers le nord-est, traversant Wushitan et le canyon de Qililong avant d'émerger à Lucibu. En général, Lucibu marque la limite de la zone influencée par le mascaret venant de l'embouchure.

Au nord du district de Tonglu, la rivière Fou-tch'ouen rencontre la rivière Fenshui. Plus en aval, elle reçoit sur sa gauche les eaux de la rivière Luzhu, tandis qu'à droite, elle est rejointe successivement par la rivière Dayuanxi et la rivière Huyuanjiang. Poursuivant son cours, elle atteint le bourg de Wenyan, dans le district de Xiaoshan, longeant le versant sud de la petite montagne Xiaolishan, puis fusionnant sur sa droite avec la rivière Puyang.

Cette section est la plus sauvage du fleuve, caractérisée sur une grande portion par des gorges aux versants escarpés boisés.

Section 3 : La rivièreTs'ien-t'ang 钱塘江

Il convient ici de faire la distinction entre la rivière Ts'ien-t'ang et le fleuve Ts'ien-t'ang. La rivière Ts'ien-t'ang désigne ici la partie du fleuve la plus proche de l'embouchure, tandis que le fleuve Ts'ien-t'ang désigne l'ensemble du cours d'eau de la source à l'embouchure.

La partie aval du fleuve correspond à une région de plaines aujourd'hui intensément cultivées. De Wenyan, dans le district de Xiaoshan, au sud de la petite montagne Xiaolishan, le cours d'eau est appelé Ts'ien-t'ang, également connu sous le nom de rivière « Zhi » (之). Le bassin versant de la section située entre Xiaolishan et la porte de l'écluse de la ville de Hangzhou couvre une superficie de 176 kilomètres carrés.

En aval de la porte d'écluse, le fleuve s'écoule toujours en direction du nord-est. Dans sa section estuarienne en partie canalisée, le fleuve s'envase et le parcours du cours principal varie fréquemment. Après un rétrécissement, la section allant de la porte d'écluse de Hangzhou jusqu'à Shibao sur plus de 60 kilomètres reste relativement stable.

Sur la rive sud du district de Shaoxing, à proximité de la « nouvelle porte d'écluse des Trois Rivières », la rivière Cao'e, en provenance de la rive droite, rejoint le fleuve Ts'ien-t'ang. Celui-ci poursuit son cours vers le nord-est jusqu'à la porte de Changshan, traverse le bourg de Ganpu, dans le district de Haiyan, puis atteint Yuyao et la ville de Cixi. Il se prolonge ensuite jusqu'à la jonction des trois portes d'écluse de l'ouest, entrant ainsi dans la section du mascaret qui marque le début de la zone estuarienne du fleuve Ts'ien-t'ang, également connue sous le nom de baie de Hangzhou.

Enfin, le fleuve se jette dans la baie de Hangzhou, traversant la porte d'écluse du port de Luchao et rejoignant le Waiyoushan, avant de se fondre dans la mer de la Chine orientale.

Le cours inférieur du fleuve Ts'ien-t'ang est le théâtre de mascarets célèbres dans le monde entier, spectaculaire par sa puissance mais aussi extrêmement destructeur. Pendant des milliers d'années, afin de résister aux impacts des mascarets, les habitants des deux rives de l'estuaire ont construit la « Grande Muraille sur l'eau » ou « digues de pierre pour la défense contre la mer ».

La Digue de pierre pour la défense contre la mer, la Grande Muraille et le Grand Canal sont considérés comme les trois plus grands projets d'aménagements de la Chine ancienne (Xu Jianchun, 2013).

Cette répartition par section n'est pas seulement d'ordre physique, elle est aussi d'ordre culturel. Chacune des 3 sections correspond aux aires d'influences des différentes cultures dont les héritages sont encore présents.

2.2 Les caractéristiques culturelles et paysagères des trois sections du cours principal du fleuve Ts'ien-t'ang : Sin-Ngan (amont), Fou-tch'ouen (centre) et Ts'ien-t'ang (aval)

Le fleuve Ts'ien-t'ang est l'un des grands berceaux de la culture Wu-Yue, de la culture Kiang-nan (Jiangnan) et de la culture Houei (Hui), fondements essentiels de l'ancienne civilisation chinoise. Véritable « rivière mère » du peuple du Tchö-kiang (province du Zhejiang), son bassin a nourri une histoire et une culture d'une richesse exceptionnelle.

Dès le Paléolithique, il y a environ 100 000 ans, le bassin de la rivière Shouchang était déjà habité par le peuple Tsien-tö (Jiande). Il y a dix mille ans, dans la région de Shangshan, sur un affluent de la rivière Puyang, les populations quittèrent leurs habitations troglodytes et commencèrent à fabriquer les premières poteries et se nourrir de riz. Il y a environ 8 000 ans, les habitants de la région du Kuahuqiao commencèrent à utiliser des canoës (Figure 81) et à naviguer sur le fleuve Ts'ien-t'ang. Puis, il y a 5 000 ans, la brillante culture Liangzhu, installée dans le bassin du fleuve, produisit des jades rituels d'une finesse remarquable (Figure 80). C'est donc dans ce cadre qu'émergèrent les premières civilisations du riz, du bateau et du jade, ainsi que les maisons sur pilotis et les porcelaines, qui marquèrent profondément l'histoire chinoise (Jiang Le Ping, 2012, p. 86-88). Cette civilisation fait écho à celles du fleuve Jaune et du Yangtze, donnant naissance à un ensemble culturel qui demeure l'une des grandes fiertés de l'Orient ancien (Fan, 2016).



Figure 80: Haut gauche : Canoë mis au jour sur le site de Kuahuqiao (Musée du site de Kuahuqiao, Xiaoshan, Hang-tcheou) / Haut droit : Fragment de soie vieux de 5000 ans, mis au jour sur le site de Qianshanlan à Huzhou, la plus ancienne soie connue en Chine, (photo du @Tchö-kiang Provincial Museum) / Bas gauche : Roi Jade « Cong », déterré en 1986 dans la tombe 12, Fanshan, district de Yuhang, province de Tchö-kiang. (Image du @Siyuwj/Wikipedia) / Bas droite : Épée du roi Goujian de (le pays de Yue) (? -464 ans), aujourd'hui au musée provincial du Hubei.

Le fleuve Ts'ien-t'ang fut aussi le point de départ de la Route de la soie maritime. Par son intermédiaire, la civilisation du riz se diffusa vers le Japon, la Corée et d'autres régions d'Asie de l'Est, constituant ce que l'on appelle la « route du riz ». De même, la « route du thé », la « route de la céramique », la « route des épices », la « route du livre » et l'imprimerie à caractères mobiles étaient toutes étroitement liées au fleuve (Zhang, 2020, p. 2).

Le dynamisme de cette region résultât aussi de nombreux grands aménagements et favorisa l'essor de nombreuses cités prospères au cours de son histoire.

Ainsi, la ville de Ts'ien-t'ang, située dans le sud-est de la Chine, capitale historique des Trois Wu, caractérisée par une topographie harmonieuse, faite de

moyennes montagnes, de bas plateaux aux sommets arrondis et de vastes plaines, bénéficiait d'une prospérité attestée depuis l'Antiquité, et évoquée dans l'expression célèbre : « *Un site d'exception au sud-est, capitale des Trois Wu, Ts'ien-t'ang prospère depuis toujours* » (*东南形胜、三吴都会，钱塘自古繁华*).

L'aménagement du Grand Canal de Kiang-nan sous la dynastie Sui transforma profondément la région, reliant le fleuve Ts'ien-t'ang et ses affluents à un vaste réseau de canaux qui stimula son essor.

Aux époques Tang et Song, Hang-tcheou figurait parmi les quatre grands ports de Chine et jouait un rôle central dans les échanges économiques et culturels avec l'Asie de l'Est, l'Asie du Sud-Est, l'Asie de l'Ouest et même l'Afrique.

Sous la dynastie des Song du Sud, la capitale impériale fut transférée à Lin'an (临安, aujourd'hui Hang-tcheou), sur l'ancien site de l'État de Wuyue. La construction de la cité impériale fit de Hang-tcheou le centre politique, économique et culturel du pays. À l'époque des Yuan, la ville devint une véritable métropole internationale et des marchands venus du monde entier s'y rendaient non seulement pour commercer, mais choisissaient également de s'y installer, témoignant de son dynamisme et de son rayonnement mondial.

La richesse culturelle du fleuve Ts'ien-t'ang était donc d'une diversité remarquable, englobant ainsi les cultures Liangzhu, Yue, Wu, des Trois Royaumes, Wu-Yue, des Song du Sud, etc., et influencées par celles des Plaines centrales, du Kiang-nan (Jiangnan) et des villes d'eau traversées de canaux, la culture des paysages (de montagnes et d'eau), la culture du lac de l'Ouest, la culture Fou-tch'ouen, la culture Sin-ngan, la culture Yen-tcheou (Yanzhou), la culture houei-tcheou (Houei-tcheou), etc. (tableau 2). Sur le plan industriel, elle s'illustre par la culture papetière, l'imprimerie et la médecine traditionnelle. Dans la vie quotidienne, elle se manifeste à travers les traditions religieuses, artistiques, culinaires et commerciales.

Section 1 **Amont**	**Section 2** **Moyenne**	**Section 3** **Aval**
Culture Houei-tcheou	Culture de la poésie et de la peinture	Culture Kiang-nan
Paysages modernes du lac de Ts'ien-tao	Culture de réclusion	Culture des paysages des digues marines

Tableau 2: Les principaux types de cultures le long des différentes sections du fleuve Ts'ien-t'ang.

Depuis le VIIIe siècle, trois grandes zones culturelles se sont progressivement constituées le long du cours principal du fleuve Ts'ien-t'ang : l'amont, l'aval et le centre, chacune portant la marque de son histoire et de son environnement.

2.2.1 La culture Houei-tcheou et le paysage du lac Ts'ien-tao dans le cours supérieur. (section 1 Sin-ngan)

Le cours supérieur du fleuve Ts'ien-t'ang a vu naître l'une des trois principales cultures régionales de Chine au cours de son histoire, la culture Houei-tcheou (figures 81).

Sur la période contemporaine, ses richesses naturelles, notamment en eau, l'ont fait choisir pour la construction du premier grand barrage de Chine, bouleversant totalement ses paysages séculaires.

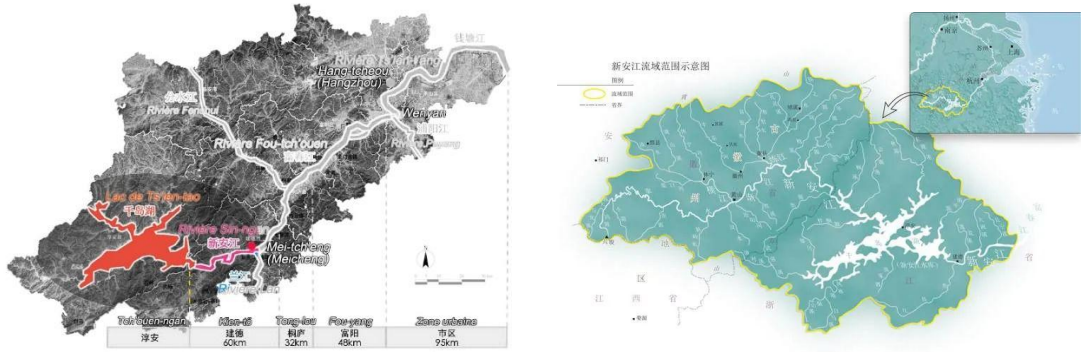


Figure 81: Section 1 du fleuve Tsien-t'ang dans son cours supérieur, et bassin versant de la rivière Sin-ngan territoire de la culture Houei-tcheou. https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10772121.

2.2.1 1. La culture Houei-tcheou 徽州文化

La rivière Sin-ngan est considérée comme le berceau de la culture Houei-tcheou (en pinyin: Huizhou 徽州), qui s'est développée dans le cours supérieur du fleuve Ts'ien-t'ang (Figures 81 et 82). Cette région, intégrée au Kiang-nan (Jiangnan), correspond approximativement à la partie sud de l'actuelle province de Ngan-houei (Anhui) (Figure 83).

L'histoire de la culture de Houei-tcheou, dont les origines remontent à plus de 2 200 ans, s'ancre dans la fondation du district de Sin-ngan sous la dynastie Souei. Rebaptisé préfecture de Houei-tcheou sous les Ming, ce territoire a constitué le noyau de son développement culturel.

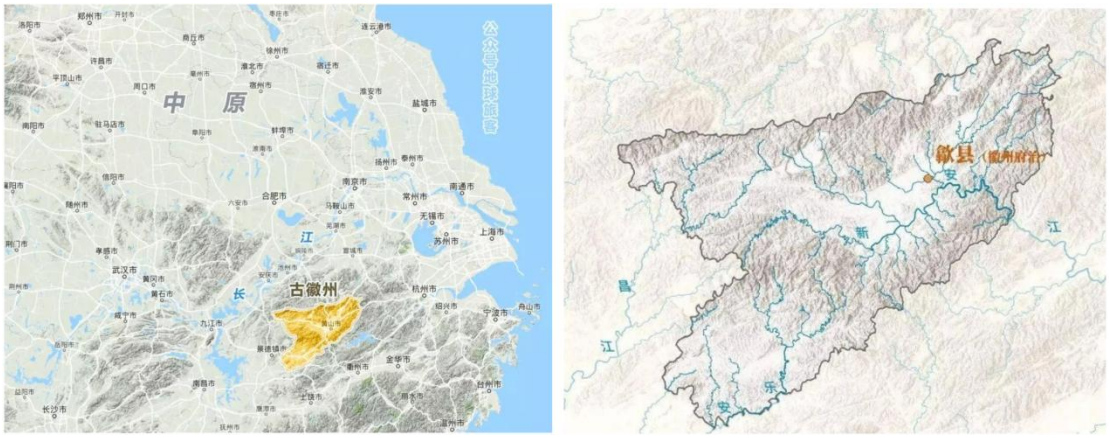


Figure 82: Le territoire de la culture Houei-tcheou en amont du fleuve Tsien-t'ang
https://www.sohu.com/a/404888451_383668?_f=index_betapagehotnews_1

La culture de Houei-tcheou compte parmi les trois grandes cultures régionales de Chine et représente un exemple typique de la société féodale tardive. Avec les écoles de Dunhuang et du Tibet, elle fait partie des trois grands courants de pensée chinois. Elle est particulièrement renommée pour son école de pensée, l'École Xin'an, qui a profondément marqué la littérature, l'art, la médecine ainsi que d'autres domaines culturels et scientifiques.

S'appuyant sur les fondements du confucianisme, centré sur l'éthique et la morale, et du taoïsme, tourné vers l'harmonie avec la nature, la culture de Houei-tcheou a élaboré une synthèse originale. Au fil de plus de deux millénaires, héritière des enseignements confucéens tout en dépassant leurs contraintes, elle a également enrichi et transcendé l'élan vital prôné par le taoïsme. Elle a ainsi réalisé une véritable harmonie entre les valeurs sociales et les attributs naturels de l'être humain.

La culture de Houei-tcheou apparaît donc comme une hybridation créative : héritière du confucianisme orthodoxe de la Chine féodale, mais aussi profondément marquée par les influences du bouddhisme et du taoïsme. Son histoire et son développement offrent un reflet unique de la société chinoise à l'époque féodale tardive (Cao Wei, 2020, p. 1).

Les héritages matériels et immatériels de cette culture de Houei-tcheou se manifestent à travers plusieurs éléments :

Elle a ainsi laissé un patrimoine architectural et naturel mondial unique, avec ses anciennes habitations, son ingénieux système de gestion de l'eau et l'application subtile des principes du Feng-shui, illustrant une recherche d'harmonie parfaite entre l'homme et son environnement.

L'héritage des dynasties Song et Ming se retrouve également dans ses majestueuses *Paifang* (arches commémoratives), ses salles ancestrales et ses jardins élégamment aménagés, ainsi que dans ses ruelles chargées d'histoire.

Au-delà des formes matérielles, l'esprit de Houei-tcheou s'incarne dans son

école de pensée, l'école Cheng-Zhu des Song et des Ming, dans les arts des jardins, la calligraphie et la peinture, qui révèlent toute la profondeur et le charme de son héritage intemporel qui suscita un intérêt constant parmi les lettrés en quête de sagesse et de tradition.

Le dramaturge Tang Xianzu, auteur du célèbre *Pavillon aux pivoines*, disait ainsi « L'un des souhaits les plus chers de ma vie est de visiter Houei-tcheou, non seulement en rêve, mais aussi dans la réalité. »

Carrefour de savoirs et de traditions populaires, la culture de Houei-tcheou, d'une richesse exceptionnelle, a donné naissance à des écoles et des styles originaux dans tous les domaines : l'école de Sin-ngan, les jardins de Houei-tcheou, la médecine traditionnelle de Sin-ngan, l'école de peinture de Sin-ngan, la gravure sur bois, la gravure de sceaux, l'opéra de Houei-tcheou, la culture marchande, l'architecture, la cuisine, ainsi qu'un dialecte local.

Véritable « encyclopédie vivante » de la culture chinoise traditionnelle, la culture de Houei-tcheou a brillé sans interruption depuis plus de 800 ans et demeure aujourd'hui l'un des témoignages les plus remarquables de l'excellence culturelle de la Chine ancienne. (https://www.ahhz.gov.cn/mlhz/hzwh/hxyj/8596741.html).

L'école de peinture de Sin-ngan est un bon exemple de l'influence culturelle de Houei-tcheou sur l'art et l'architecture. Avant la dynastie des Ming, cette région portait le nom de préfecture de Sin-ngan. Ce fut surtout sous les dynasties des Ming et des Ts'ing, à une époque de prospérité économique et culturelle, que les artistes purent véritablement s'épanouir.

Les peintres de Houei-tcheou, qu'ils soient natifs de la région ou établis ailleurs, surent saisir la beauté de leurs paysages d'origine par l'encre et le pinceau. Mais leur art allait bien au-delà de la simple représentation visuelle : il exprimait des émotions intimes, une sensibilité esthétique et une quête spirituelle. Leur conception de la peinture mettait en avant le caractère moral et la pureté intérieure de l'artiste, d'où un style austère, élégant et serein, caractéristique de la peinture lettrée chinoise du XVIIe siècle.

Ce groupe d'artistes, uni par des attaches géographiques, des convictions partagées et une esthétique commune, donna naissance au mouvement que l'on nomme l'école de peinture de Sin-ngan. Celle-ci représente un bel exemple de la capacité de l'art à transcender le temps et l'espace, exerçant une influence qui se prolonge jusque dans l'art contemporain du paysage.

L'école fut marquée par des figures majeures telles que Zha Shibiao, Sun Yi, Wang Zhirui et Hongren, mais ses racines remontent encore plus loin, jusqu'à la dynastie des Yuan. La plupart de ses membres s'inspirèrent des grands maîtres Houang Kong-wang et Ni Tsan, deux des « Quatre grands peintres des Yuan ».

La méthode propre à cette école est qualifiée de naturelle ou méthode *Soueivie* : les artistes exprimaient des sentiments de désolation, de solitude et de

détachement à travers des paysages de montagnes escarpées, de pins singuliers, de falaises abruptes, de ruisseaux limpides et de scènes de nature morte (figures 83). Ces œuvres dégagent une atmosphère de transcendance et d'austérité, inscrite dans la tradition littéraire et esthétique héritée des dynasties Ming et Ts'ing.



Figure 83a: *Pin et neige sur le rocher occidental*, Jianjiang (Hongren). 192X104cm, Musée du Palais de Pékin.



Figure 83b : *Construction d'une maison dans la montagne vide*, Zha Shibiao, 98X53cm, Musée du Palais de Pékin



Figure 83c : *Chaumière avec de longs pins*, Sun Yi Long. 50X150cm, Musée du Palais de Pékin



Figure 83d : Wang Zhirui, *Rouleau de paysage (montagne et eau)*, 52X79cm, Musée du Palais de Pékin

2.2.1 1.1. L’héritage architectural de Houei-tcheou

L’architecture de Houei-tcheou est l’une des écoles les plus emblématiques de l’architecture traditionnelle Han. Inscrite au patrimoine mondial de l’UNESCO en 2000, elle s’est développée en s’inspirant de la culture locale et de son cadre naturel exceptionnel donnant naissance à un style unique qui se reflète dans la planification et la construction des villages traditionnels de la région (figure 84).



Figure 84 : Villages typiques de Houei-tcheou

L’architecture de Houei-tcheou vise à révéler la naturalité de l’être humain et à favoriser une harmonie entre l’homme et la nature, entre montagnes et rivières.

Parmi ses formes les plus emblématiques figurent les habitations vernaculaires, les salles ancestrales et les *paifangs* (figure 85), que l’on désigne comme les « Trois incomparables » (*San tsiue*) de l’architecture ancienne de Houei-tcheou.



Figure 85 : Alignement de *paifangs* de Tangdi à Houei-tcheou

À cela s’ajoutent les arts raffinés de la sculpture sur pierre, de la sculpture sur bois et de la sculpture sur brique, connus sous le nom des « Trois sculptures » (figure 86).





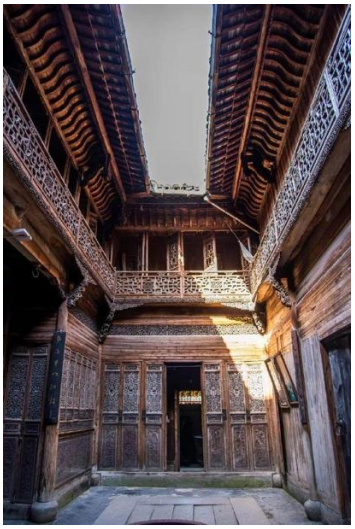


Figure 86: Les trois types de sculptures sur pierre, sur bois et sur brique (https://www.sohu.com/a/)

Sur le plan structurel et spatial, plusieurs éléments se distinguent dans cette architecture :

- les **murs en forme de tête de cheval** (figure 87),



Figure 87: Mur en forme de tête de cheval. (http://news.sohu.com/a/)

- les **patios**, avec le principe des « quatre eaux qui convergent vers la cour » (figure 88),



Figure 88: Les quatre eaux d'un patio d'une maison traditionnelle

- les **murs blanchis à la chaux** et les **toits couverts de tuiles noires**.

Ces caractéristiques offrent un style à la fois sobre et raffiné, empreint d'une atmosphère littéraire.

La rareté des terres dans la région a conduit à privilégier des maisons compactes, souvent construites selon un plan concave en forme de □ ou selon une structure introvertie en forme de H (figure 89).

Les hauts murs en tête de cheval protégeaient des vents, des incendies et des intrusions, tandis que les patios remplissaient plusieurs fonctions d'évacuation des eaux de pluie, d'apport de lumière, de régulation thermique et d'espace de vie. Les intérieurs se distinguaient par leurs sculptures et décorations minutieuses — il était dit : *« Il n'est pas de fenêtre qui ne soit sculptée »*.

Ces traits forment le style classique des bâtiments de Houei-tcheou, où l'architecture devient à la fois vecteur et expression de la culture locale (Cao Wei, 2020, p.1).

La culture de Houei-tcheou, portée par ses marchands comme par son architecture, s'est diffusée en aval le long de la rivière Sin-ngan, exerçant une influence profonde sur le style architectural et le paysage du Tchö-kiang.

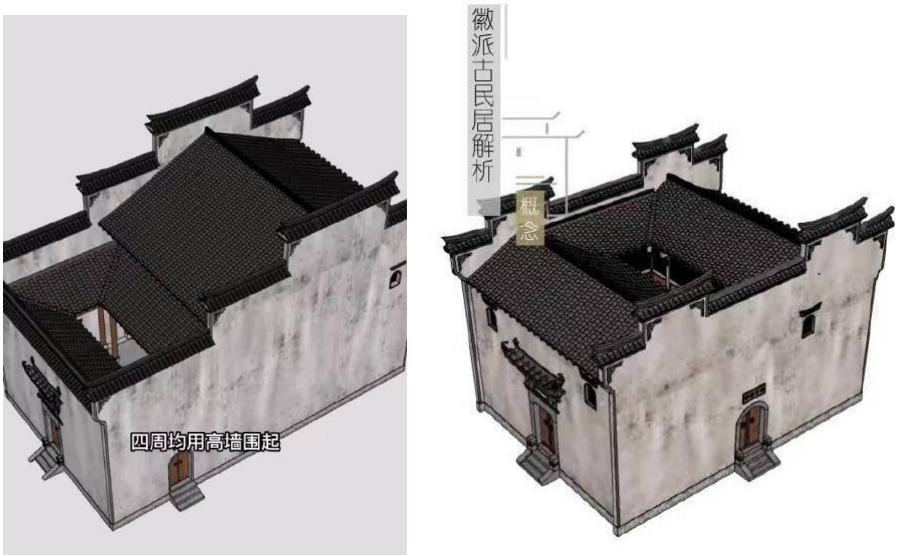


Figure 89: Maisons en forme de «凹», maisons en forme de «□».

Une autre des caractéristiques les plus emblématiques des villages de Houei-tcheou est le « jardin de Shuikou » (水口园林). Dans le Feng-shui, *Shuikou* désigne l'endroit où s'écoule l'eau, le terme *Shui* signifiant « eau » et *kou* « ouverture » ou « bouche » (figures 90 et 91). Le « jardin de Shuikou » illustre ainsi le développement architectural de Houei-tcheou guidé par cette conception traditionnelle de l'harmonie entre l'homme et la nature, se manifestant aussi bien dans la conception de l'aménagement des villages que dans l'organisation générale des espaces et des plans.



Figure 90: Le village de Xidi, dans l'ancien Houei-tcheou, abrite le Jardin de Shuikou également appelé Jardin de l'Ouverture des Eaux



Figure 91: Maisons de Hui Zhou, (Photographies de Fan Yufei).

L’influence de l’architecture de Houei-tcheou s’est largement étendue, marquant de son empreinte le style des habitations résidentielles des régions moyenne et inférieure du fleuve Ts’ien-t’ang. Des exemples représentatifs, tels que Mei-tch’eng et le village de Tong-tseu-kouan, seront analysés plus en détail au chapitre 3.

2.2.1.2. Les paysages du lac de Ts’ien-tao (千岛湖景观)

Dans cette partie du cours supérieur du fleuve, un barrage hydroélectrique de plus de cent mètres de hauteur a été construit à partir de 1957, achevé en 1959, engloutissant plus de 1000 villages sous les eaux de son lac de retenue (figure 92). Le lac Ts’ien-tao (également appelé lac Qiandao) couvre une superficie de 580 kilomètres carrés, et sa profondeur maximale est de plus de 100 mètres. Il représente un important réservoir pour la rivière Sin-ngan et assure environ 40 % du débit total du fleuve Ts’ien-t’ang dont il constitue la source principale.

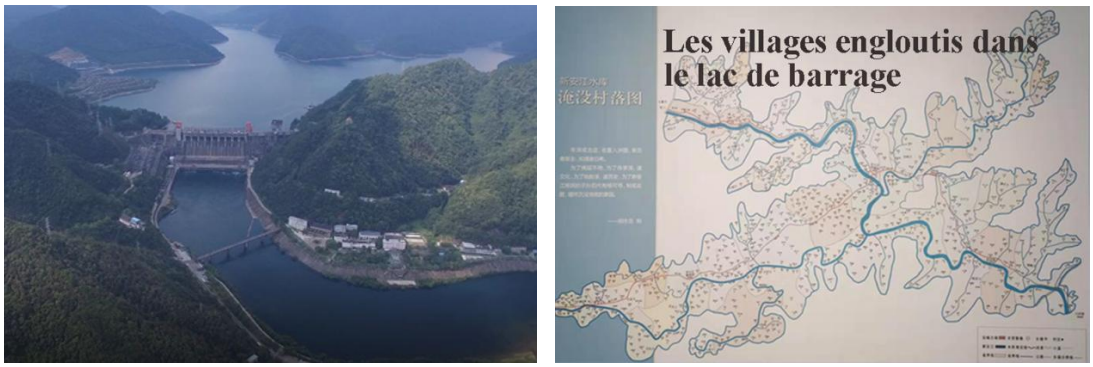


Figure 92: Barrage Sin-ngan-kiang et son vaste lac Ts’ien-tao, et les 1377 villages engloutis sous ses eaux.

Construit pour prévenir les inondations dans les cours moyen et inférieur du fleuve et produire de l'électricité, il a donné naissance à un nouveau paysage, le « Lac des Mille Îles », composé par une myriade d’îles et d’îlots (1 078 îles) correspondant aux sommets des collines partiellement immergées (Figure 93) et bordé d’innombrables ports et baies de tailles variées.

Ce vaste lac, souvent décrit par des expressions poétiques telles que « vague bleue » ou encore « le ciel du monde de l’eau », est renommé pour la pureté de son eau, consommable sans traitement, ainsi que pour sa transparence exceptionnelle, permettant une visibilité sous-marine allant de 7 à 12 mètres de profondeur. Par son immensité et ses caractéristiques naturelles singulières, il s'est imposé comme une destination touristique majeure. Souvent comparé au célèbre lac de l’Ouest à Hangzhou, il s’en distingue toutefois par une échelle bien plus vaste.

Au-delà de ses atouts naturels, le barrage à une forte portée symbolique ; premier grand barrage entièrement construit par la Chine, il incarne la capacité de la Chine moderne à maîtriser une technologie aussi complexe que celle de l'ingénierie hydraulique.



Figure 93: Vue d'ensemble sur le lac Ts'ien-tao et son système d'îles

2.2.2. Poésie, peinture de paysages et culture de l'ermitage dans le cours moyen du fleuve (section 2, rivière Fou-tch'ouen)

La rivière Fou-tch'ouen, constituant la section 2 du fleuve Tsien-t'ang (figure 94), située aujourd'hui sur le territoire de la ville de Hang-tcheou, dans la province du Tchö-kiang, au cœur de l'aire culturelle de la « culture du Kiang-nan », est une rivière pittoresque rendue célèbre en Chine en raison des nombreuses peintures et œuvres littéraires majeures qui font les louanges de son très riche patrimoine paysager, culturel et historique. Ses rives ont en effet accueilli de nombreux lettrés renommés au cours de l'histoire de Chine, qui ont laissé à la postérité de nombreuses oeuvres littéraires ou picturales, présentées dans le chapitre 1, encore célébrées aujourd'hui, comme *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang ou la plateforme de pêche de Yen Tseu-ling par exemple (figure 94).

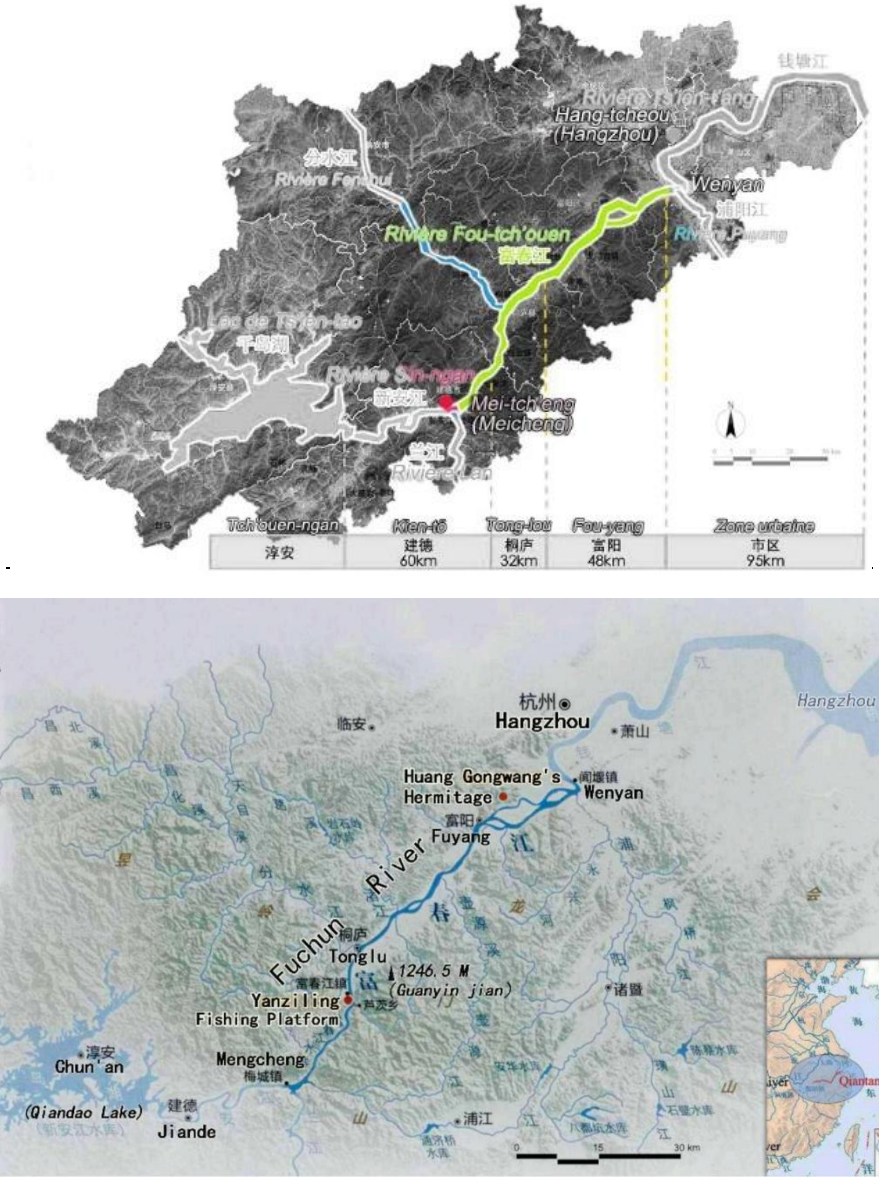


Figure 94. Section 2 cours moyen du fleuve Tsien-t'ang et éléments liés à la poésie, la peinture de paysages et la culture de l'ermitage le long de la rivière Fou-tch'ouen (Source : Shu et Wang, 2012, modifiée).

Cette profusion d'éléments patrimoniaux matériel et immatériel est à relier entre autre à la « route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang ».

2.2.2.1. La route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang

Historiquement, le cours principal du fleuve Ts'ien-t'ang correspond à la célèbre « Route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang », également appelée « route de la poésie des T'ang de l'Ouest ». Elle constitue l'une des quatre principales routes de la poésie du Tchö-kiang avec la « route de la poésie Tang de l'est du Tchö-kiang », la « route de la poésie du paysage de la rivière Oujiang » et la « route de la poésie du Grand Canal » (Figure 95).

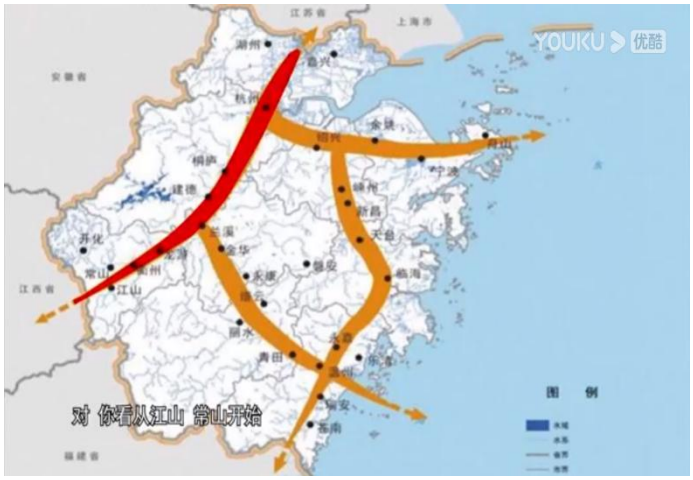


Figure 95. Les quatre principales routes de la poésie du Tchö-kiang, formant par coïncidence, le caractère chinois « littérature » (文).

Les bassins du fleuve Ts'ien-t'ang et de la rivière Oujiang sont en effet les principales zones de création de poésie paysagère chinoise ancienne, indissociablement liée aux étranges montagnes et rivières qui occupent ces deux bassins fluviaux, et qui ont fortement stimulé la conscience esthétique des paysages des lettrés qui avaient également un grand sens de la nature. Pendant la dynastie des Tsin de l'Est, la capitale ayant dû déménager à Jiankang (aujourd'hui Nanjing) en aval du fleuve Yangtze et dans la zone de la rivière Ts'ien-t'ang du Kiang-nan, en raison de la guerre, de même que les centres politiques et culturels, la classe dirigeante du pays - la « classe noble » - s'est alors installée et a voyagé dans la province du Tchö-kiang, faisant du Tchö-kiang le centre des activités poétiques. Durant la dynastie des Jin de l'Est (317-420), la littérature paysagère commença à se tourner vers la poésie, puis sous la dynastie du Sud (420-589), cette littérature des nobles prospéra.

Sie Ling-yun (385-433), né dans le comté de Huiji, province du Tchö-kiang pendant la dynastie des Tsin de l'Est, et qui a longtemps travaillé comme fonctionnaire et vécu à Ts'ien-t'ang (aujourd'hui Hang-tcheou), à Yongjia et dans d'autres lieux de la province du Tchö-kiang, est un personnage clé dans l'histoire du développement de cette littérature. Il est le fondateur principal de la route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang, de la rivière Oujiang et même des T'ang de la province de l'est du Tchö-kiang. Ses poèmes paysagers ont été principalement créés dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang et celui de la rivière Oujiang. Les poèmes « *Fou-tch'ouen-zhu* » et « *Qili-lai* » sont les premiers classiques de la poésie de Sie Ling-yun sur le fleuve Ts'ien-t'ang, et ils ont eu par la suite une grande influence sur la poésie sous les dynasties des Qi et Liang et même sous la dynastie Tang (Qian Zhixi., 2022).

Les régions du sud-est telles que l'aval du fleuve Ts'ien-t'ang sont ainsi la source authentique de la littérature chinoise sur le paysage. M. Wu Xionghe (2006) estime que « la poésie paysagère chinoise n'a pas été transplantée du

nord, mais est née dans le sud du fleuve Yangtze et a été nourrie dans le paysage de Yongjia et de Huiji dans le Tchö-kiang ». Tout au long du milieu et de la fin de la dynastie Tsin de l'Est, le fleuve Ts'ien-t'ang fut la région où s'est développée la poésie à cinq caractères, un peu plus tardivement que dans les autres régions, devenant le centre de la création poétique des lettrés, et jetant les bases de la création poétique dans la zone du fleuve Ts'ien-t'ang pendant les dynasties du Sud (Wu X.-H., 2006, p.1; Qian Z.-X., p.176).

La poésie paysagère, genre poétique ayant une profonde influence dans l'histoire de la littérature chinoise, a vu naître les premiers écrits sur la rivière Fou-tch'ouen de l'histoire de la littérature chinoise. Cette région fluviale a par las suite servi de cadre à une très abondante production littéraire variée pendant plus d'un millénaire. Ainsi, « *Le recueil de poèmes sur les sites pittoresques de la rivière Fou-tch'ouen* » (Shentu, 1990) indique 93 poèmes de 56 poètes de la période de la dynastie des T'ang et 291 poèmes de 162 poètes de la dynastie des Song. « *L'Anthologie de la rivière Fou-tch'ouen* » (Jiang, 2016) évoque quant à elle 128 textes depuis la dynastie des Han de l'Est, dont 1 de la dynastie des Han de l'Est, 2 des dynasties du Nord et du Sud, 7 de la dynastie des T'ang, 24 de la dynastie des Song, 9 de la dynastie des Yuan, 44 de la dynastie des Ming et 29 de la dynastie des Ts'ing. « *La collection Fou-tch'ouen Yanling Fishing Platform* » (composé par Yang Shu sous la dynastie des Ming) recense également 172 textes, dont 100 *Ci*, 24 chansons, 21 fugues et 2 pièces de théâtre, et 1 352 poèmes écrits par 1 252 lettrés des dynasties des Han et des Tsin jusqu'à la République de Chine. Parmi ces très nombreux poèmes, la plupart appartiennent à la catégorie de la poésie paysagère. Cette profusion de poèmes paysagers sur la rivière Fou-tch'ouen, créés sous différentes dynasties, donne ainsi également un aperçu de l'ascension, l'apogée et de la chute du développement de la culture de la rivière Fou-tch'ouen.

En outre, la section Tong-lou de la route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang est reconnue par les lettrés chinois comme la zone possédant la culture paysagère la plus riche et la plus élevée au niveau du comté (Figure 96). Un éloge antique de la région de Tong-lou dit ainsi : « *Peinture sans voix et poésie sonore, il faut les chercher sur le fleuve de Tonglu* ». Ce vers attribué à la dynastie Sung évoque la tradition du *shanshui* (山水, paysage) où 桐庐 (Zhejiang) incarne l'idéal taoïste d'harmonie entre nature et art. La traduction capture ainsi l'oxymore fondateur de l'esthétique chinoise : l'interpénétration du visuel et du vocal dans l'expérience poétique.)



Figure 96. Carte de la préfecture de Yen-tcheou dans l'atlas *Zhe jiang quan tu (*ou *Tchö-kiang quan tu)* (annotation française : entre 1661 et 1686). (Source : Bibliothèque Nationale de France). (44 x 27,5 cm). La section de Yen-tcheou de la route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang possède un grand nombre d'excellentes œuvres littéraires.

2.2.2.2. La culture de la poésie et de la peinture de paysage (诗画文化）de la rivière Fou-tch'ouen.

La poésie et la peinture sont deux formes culturelles indissociables dans la culture paysagère en Chine. Les paysages du cours moyen du fleuve Ts'ien-t'ang (province du Tchö-kiang) (figure 94), ont ainsi fait l'objet de représentations dans de nombreux poèmes mais également de peintures. Depuis les dynasties du Sud et du Nord (420-589), de nombreux écrivains, poètes et peintres chinois de renom, tels que Wu Jun, Li Bai, Du Fu, Bai Juyi, Su Shi, Fan Zhongyan, Xie Lingyun ou Houang Kong-wang, ont parcouru le bassin versant du fleuve laissant un héritage de plus de 3 000 poèmes et de nombreuses peintures immortalisant les paysages de la rivière Fou-tch'ouen, et qui peuvent être considérés comme des patrimoines culturels chinois communs.

Dans l'art traditionnel d'Asie de l'Est, la peinture des paysages, souvent appelée *Shanshui*, les principaux objets étant des paysages de montagnes et des rivières (National Art Museum of China Journal, 2013), tient une place centrale, correspondant à la fois à une représentation de la nature et à une illustration codifiée de la vision humaine de la nature et du monde (Lee, 2000). À la fin de la dynastie Tang, la peinture de paysages est devenue un genre indépendant, véhiculant le désir des lettrés d'échapper à leur quotidien pour communier avec la nature. Cette pratique des représentations paysagères dans l'art chinois, considérée comme une forme de prestige social, perdure depuis plus d'un millénaire et continue d'inspirer les artistes contemporains.

La peinture la plus célèbre est sans conteste *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* (富春山居图, fùchūn shān jū tú) de Houang Kong-wang (figure 20 du chapitre 1 (1.3.1.4.) et figures 97 et 98), un rouleau de peinture d'encre sur papier de riz de 639,9 cm de long datant de la dynastie des Yuan, et qui représente les paysages de montagnes et d'eau des deux rives de la rivière Fou-tch'ouen (figure 97).



Figure 97. Rouleau du maître Wuyong (无用师卷), deuxième fragment le plus long du rouleau *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang, 33 x 636,9 cm. (musée national du Palais à Taipei).



Figure 98: Montagne de Fou-tch'ouen et sa représentation paysagère dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.

Cette peinture a exercé une influence considérable sur le développement de l'école de peinture du paysage du Sud, et il en existe de nombreuses copies réalisées par des peintres célèbres et qui ont été collectionnées et admirées par les élites chinoises (lettrés, peintres, hauts fonctionnaires et empereurs) jusqu'à aujourd'hui.

L'œuvre reflète le paysage de la rivière Fou-tch'ouen décrit par Wu Jun 吴均 (469-520), écrivain des dynasties du Sud, dans sa lettre adressée à Zhu Yuansi (与朱元思书), présentée dans le premier chapitre (1.3.4.3), où il exprime l'idée que tant que l'on pourra se rendre à la rivière Fou-tch'ouen, la vie pourra être insouciante et constructive.

D'autres poètes ont aussi célébré la beauté des paysages de cette section du fleuve, comme Wu Huan sous la dynastie des Yuan, qui dit « *Des plus beaux paysages du monde, de l'Antiquité à nos jours, la rivière Fou-tch'ouen doit d'abord être recommandée* ». Dans le poème « *la plate-forme de pêche* » le poète Wu rong (吴融) de la dynastie des T'ang, évoque la mémoire de Yen Tseu-ling, premier ermite de ces montagnes, et la sérénité des lieux :

« Secouant mes vêtements et me tenant seul sur la montagne Fou-tch'ouen, les poissons et les oiseaux savaient aussi que j'étais détendu et pas inquiet.

La pureté et l'intégrité [de Yen Tseu-ling] étaient plus élevées que celles de la plate-forme [de la cour impériale], et les vestiges [de Yen Tseu-ling dans les monts Fou-tch'ouen] sont restés longtemps entre les montagnes et les rivières ».

Ji Yun de la dynastie de Ts'ing poursuit cette tradition dans son poème *Les eaux des montagnes de Fou-tch'ouen à Yan sont excellentes (*富春至严陵山水甚佳》清-纪昀) :

Les eaux des montagnes de Fou-tch'ouen à Yan sont excellentes

par Ji Yun

富春至严陵山水甚佳》 清-纪昀

[Naviguer] Le long de la rivière Fou-tch'ouen, il y a d'innombrables belles montagnes à saluer, et dès que je quitte Hang-tcheou, mes yeux s'illuminent soudainement.

沿江无数好山迎,才出杭州眼便明。

Les montagnes brumeuses et vert émeraude, le ciel des deux côtés de la rivière sont tous combinés, et c'est comme naviguer dans un miroir de verre [Décrire l'eau claire de la rivière].

两岸蒙蒙空翠合,琉璃镜里一帆行。

Aussi épaisses que des nuages printaniers et légères que de minces colonnes de fumée, les ombres longues et courtes des arbres verts se reflètent à la surface de la rivière.

浓似春云淡似烟,参差绿到大江边。

Je ne peux m'empêcher d'ouvrir la canopée et de regarder le coucher de soleil en pente et la belle eau qui coule. Cette couleur émeraude me suivait de si près qu'elle semblait même se précipiter à la proue du bateau.

斜阳流水推蓬坐,翠色随人欲上船。

2.2.2.3. La culture de réclusion (隐逸文化) dans la rivière Fou-tch'ouen

Cette production d'œuvres picturales et de poésie est étroitement reliée à la « culture de réclusion » en Chine, dont l'histoire a été déjà développée au point 1.2.5 du premier chapitre.

La rivière Fou-tch'ouen est en effet considérée comme un haut lieu de réclusion des intellectuels chinois, devenue au fil du temps l'un des sites les plus emblématiques de cette tradition, s'érigeant en symbole culturel de la réclusion.

La réclusion dans la Chine du premier Moyen Âge n'était ni un acte uniforme ni un concept statique. C'était plutôt un système culturel aux multiples facettes, comprenant des pratiques spécifiques, des modèles historiques, des expressions littéraires et des justifications morales. Il fournissait un langage cohérent et un ensemble de schémas grâce auxquels les individus pouvaient exprimer leur retrait de la fonction publique et construire une identité alternative (Berkowitz, 2000, p. 3). Le "reclus" (yinshi 隐士) était une icône culturelle puissante. Le désengagement pouvait être stratégique, par principe, ou circonstanciel. Il servait non seulement de forme de protestation politique ou de pureté morale, mais aussi de voie reconnue pour acquérir un capital culturel et une réputation sociale (Berkowitz, 2000, p. 4-5). La réclusion et le service de l'État existaient sur un continuum, et non comme des diamétralement opposés. Les périodes de retrait pouvaient rehausser le profil politique et les représentations de l'ermitage dans la poésie et les biographies étaient souvent instrumentalisées pour forger une image publique susceptible de mener à une réintégration dans la sphère politique (Berkowitz, 2000, p. 8)

Les versants escarpés des deux côtés de la rivière Fou-tch'ouen et les magnifiques forêts denses les couvrant constituaient des conditions naturelles parfaites pour que les lettrés et les érudits puissent s'isoler. Vivant là à l'écart du monde, ils furent nombreux à sublimer ces paysages par d'innombrables poèmes et peintures, conférant à cette section du fleuve une forte dimension culturelle.

Le premier ermite célèbre de la rivière Fou-tch'ouen fut Yen Tseu-ling (en pinyin : Yan Ziling, 严子陵, 39 av. J-C.-41 ap. J-C.) il y a deux mille ans. Yen Tseu-ling s'y était retiré, vivant isolé au bord de la rivière après avoir aidé son ami Liuxiu à devenir empereur en 8 av. J-C. Il a été honoré comme l'ancêtre des ermites chinois, et a véritablement par ses actes mis en oeuvre l'idéal de « faire des contributions sans se les attribuer » (功成弗居) prôné par Lao Zhuang, grand penseur du taôisme.

La rivière Fou-tch'ouen, avec ses paysages magnifiques, fut considérée par les générations suivantes comme l'endroit idéal pour se retirer du monde, et écrivains et poètes de toutes les dynasties y exprimèrent leurs propres sentiments lorsqu'ils passaient en bateau près de la plate-forme de pêche de Yen Tseu-ling et voyant là la beauté du paysage (figure 99). Le plus célèbre de ceux évoquant Yen Tseu-ling est « l'*inscription de la salle commémorative de monsieur Yen* » de Fan Zhongyan de la dynastie des Song du Nord, présenté dans le chapitre 1.

Outre ce poème, on peut également citer parmi plus de 40 autres, « *la plate-forme de pêche* » de Zhou Xun de la dynastie des Yuan :

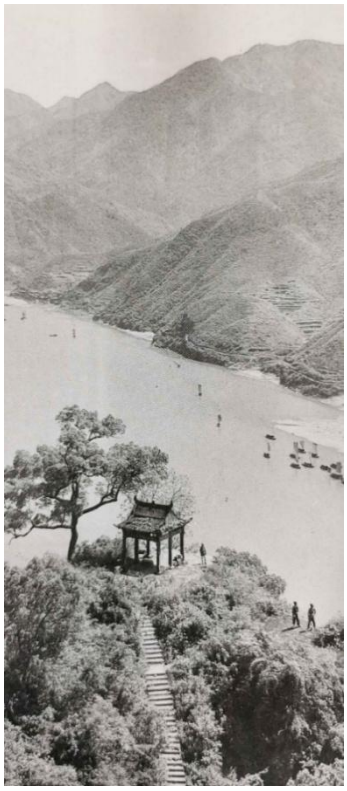
Je suis indépendant des montagnes Fou-tch'ouen, et les poissons et les oiseaux savent que je n'ai rien à faire.

振衣独立富春山，鱼鸟亦知心事閒。

Le vent clair est au-dessus de la surface de Yuntai, et les reliques restent parmi les montagnes et les eaux.

清风高出云台表，遗迹长留山水间。

Ma traduction avec l'aide de ChatGpt



Vue de la plate-forme de pêche de Yen Tseu-ling sur la rivière Fou-tch'ouen depuis la montagne Tongjun, district de Tonglu, 1956 (Xu Yonghui).



Vue sur la rivière Fou-tch'ouen depuis la plate-forme de pêche de Yen Tseu-ling.

Figure 99: La plate-forme de pêche de Yen Tseu-ling sur la rivière Fou-tch'ouen

L'ermite et la culture de la réclusion sont un phénomène partagé avec d'autres civilisations, mais ce qui fait la spécificité de cette culture en Chine traditionnelle, ce sont les raisons qui sont à l'origine de ce phénomène. Quant l'ermite catholique, fervent croyant, choisi l'isolement pour la méditation, les ermites chinois étaient des intellectuels et des hommes de culture qui avaient choisi de se retirer de l'administration. Leur réclusion relevait avant tout de considérations politiques et culturelles plutôt que religieuses. La principale motivation de leur retraite résidait dans leur insatisfaction face aux politiques de leur époque. Il existe aussi des différences significatives entre le Japon et la Chine en ce qui concerne le corps principal et l'échelle de la réclusion, les types de réclusion, ainsi que l'idéologie et la motivation de la réclusion (Cao Yongjie, 2023, p.62).

Ce mode de vie était perçu comme une aspiration à « habiter poétiquement » (诗意的栖居) le monde, une manière d'exister en marge du pouvoir sans avoir à collaborer avec.

En tant que mode d'existence et doctrine culturelle, la réclusion s'est imposée comme un élément clé de l'esthétique chinoise ancienne, incarnant à la fois des idéaux nobles de caractère et un mode de vie empreint de détachement vis-à-vis des honneurs et des richesses.

À la quête d'un état spirituel en harmonie avec le taoïsme, l'attitude de l'ermite Houang Kong-wang consistait ainsi à « s'asseoir et regarder les oiseaux se battre pour la forêt » en s'éloignant des rivières et des lacs pour chercher un paradis dans son cœur, au milieu des montagnes verdoyantes et des eaux cristallines. Dans son ouvrage (de peinture) intitulé *peinture d'un homme invitant à la retraite dans les montagnes d'automne*, Houang Kong-wang raconte qu'il a « construit une salle (figure 100) en terre dans la rivière Fou-tch'ouen, et qu'au printemps et à l'automne, il brûle de l'encens et fait bouillir du thé, et voyage tout en se reposant » (Zhong Chaofang, 2012).



Figure 100: L'Ermitage de Houang Kong-wang dans les monts Fou-tch'ouen

2.2.3 La culture Kiang-nan et l'héritage culturel des paysages des digues du cours inférieur (section 3 Ts'ien-t'ang).

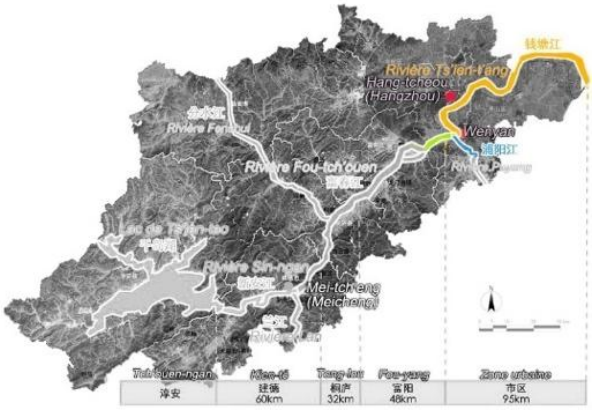


Figure 101: La section 3 du cours inférieur du fleuve Ts'ien-t'ang.

La section aval du fleuve Tsien-t'ang (figure 101) est également marquée par des éléments culturels majeurs comme la culture Kiang-nan (江南文化), notamment ses villes d'eau, et les paysages des digues marines (海堤文化).

2.2.3.1. La culture Kiang-nan 江南文化

Le bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang, en particulier son cours inférieur, et le delta du Yangtze constituent les berceaux historiques de la culture Kiang-nan (en pinyin : Jiangnan, 江南).

Dans cette géographie culturelle du Kiang-nan, la région de Houei-tcheou occupe une place irremplaçable, et c'est là où elle est la plus vivace. D'une part, la culture du Kiang-nan ne saurait être considérée comme complète sans l'apport fondamental de la culture de Houei (ou culture Houei). D'autre part, les contenus et les caractéristiques de la culture Houei exercent une influence profonde sur les autres cultures régionales du Kiang-nan. Enfin, l'interaction dynamique entre la culture Houei et les autres traditions culturelles du Kiang-nan joue un rôle essentiel dans le renforcement de l'identité culturelle régionale, ainsi que dans la promotion du développement économique et social de la région. (Zhou Xiaoguang, année).

La culture Houei ne se superpose pas à celle du Kiang-nan : elle en constitue une composante à part entière. Au fil de l'évolution historique et géographique, le sud de l'Anhui (Ngan-houei) et le Kiang-nan ont formé, pendant la majeure partie de l'histoire, une entité culturelle et géographique homogène. Toutefois, les frontières géographiques de cette région n'ont cessé de fluctuer au fil du temps, particulièrement au cours des deux derniers millénaires. On observe un déplacement progressif de l'ouest vers l'est, accompagné d'un rétrécissement du territoire (figure 102), résultat à la fois de facteurs naturels (modifications du cours des fleuves, évolution du delta du Yangtze) et d'interventions humaines (urbanisation, gestion hydrique).

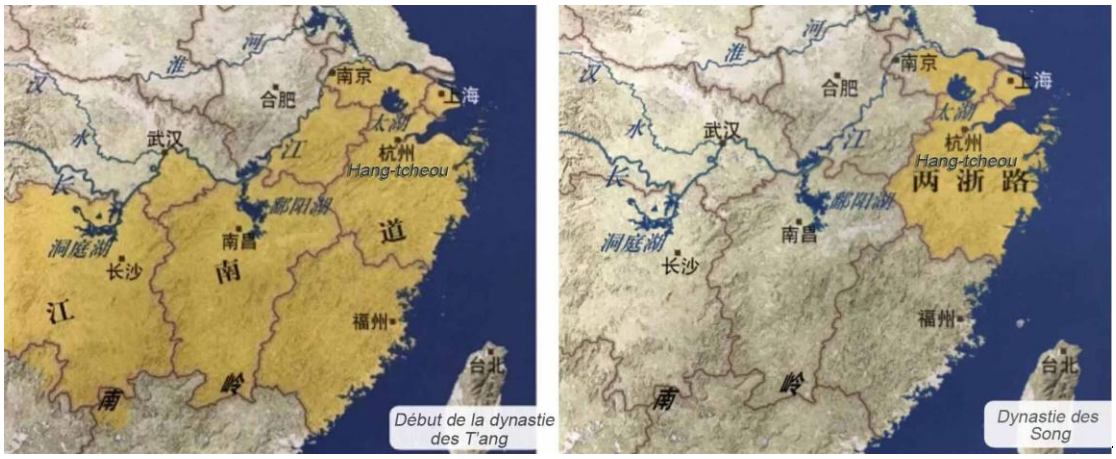


Figure 102. Evolution du territoire du Kiang-nan du début de la dynastie T'ang à la dynastie Song. (Source : China National Geographic, n°3, 2007, Kiang-nan Album).

À l'origine, le terme « Kiang-nan » désignait surtout la région située au sud du cours moyen du fleuve Yangtze (« Kiang » signifie le fleuve Yangtze et « Nan » signifie le sud) et au nord des monts Nanling, englobant une vaste zone allant du centre-sud du Hubei jusqu'au Hunan (figure 102). À partir de la fin de la dynastie Tang et durant l'époque des Song du Sud, les provinces occidentale et orientale du Tchö-kiang furent tantôt scindées, tantôt réunifiées, mais elles conservèrent l'appellation commune de « Kiang-sou et Tchö-kiang ». Sous les Song (960-1279), cette zone constituait le noyau du Kiang-nan, une étendue qui correspond grosso modo à la délimitation actuelle de la région.

À l'époque des Song du Sud, le centre du pouvoir impérial se trouvait dans les provinces actuelles du Jiangsu et du Zhejiang (Tchö-kiang), avec Hang-tcheou (Hangzhou) pour capitale (figure 102). Le terme « Kiang-nan » était alors utilisé pour désigner l'ensemble de ces territoires. Après l'avènement des Ming (1368), la définition géographique du Kiang-nan s'est resserrée autour du cours inférieur du Yangtze et du bassin du lac Taihu, formant le cœur des fameuses « huit provinces et un État » composées de Sou-tcheou (Suzhou), Song-kiang (Songjiang), Chang-tcheou (Changzhou), Tchen-kiang (Zhenjiang), Hang-tcheou (Hangzhou), Kia-xing (Jiaxing), Hu-tcheou (Huzhou) et Tai-cang (Taicang).

Sous les dynasties Ming et Qing, ces territoires devinrent un centre névralgique de la production agricole, surnommé le « pays du poisson et du riz » grâce à sa fertilité exceptionnelle. La préfecture de Hang-tcheou (Hangzhou), notamment grâce à la construction continue d'étangs, assura une prospérité économique durable, nourrissant la légende d'un « Ts'ien-t'ang florissant depuis les temps anciens ». Il y a plus de mille ans, Bai Juyi, alors préfet de Hang-tcheou (772-846), avait déjà érigé la ville au rang de cœur culturel du Kiang-nan.

En raison de son environnement naturel privilégié et de sa richesse patrimoniale, Hang-tcheou incarne depuis des siècles l'apogée de cette culture Kiang-nan.

Le Kiang-nan est souvent associé à une image poétique de paysages lacustres, de villages traditionnels et de cités prospères telles que Sou-tcheou (Suzhou), Hang-tcheou (Hangzhou) et Nanjing.

Les transformations qu'à connu cette région le Kiang-nan au fil de son histoire ne lui a pas fait perdre sa place majeure dans l'économie et la culture chinoises, et cette culture reste réputée pour son raffinement, son architecture traditionnelle et ses paysages enchanteurs.

Le Kiang-nan représente ainsi, selon Shan (2007), l'idéal de vie rêvé du peuple chinois. Le célèbre dicton « *Il y a le paradis dans les cieux, et Suzhou et Hangzhou sur Terre* » (上有天堂，下有苏杭) témoigne de cette représentation. Pour les philosophes chinois, le paradis n'était pas une abstraction spirituelle, mais bien un lieu terrestre – un « foyer poétique » propice à une vie harmonieuse (Yu, 2007). Aujourd'hui encore, Hang-tcheou (Hangzhou) est considérée comme la

ville la plus heureuse de Chine, notamment grâce à son lac de l'Ouest et au fleuve qui la traverse.

Sur le plan littéraire, le Kiang-nan fut qualifié d'« empire des lettres », en contraste avec Pékin, centre du pouvoir politique (Yang, 2017). La dynastie Song marqua un tournant décisif dans le déplacement du centre culturel vers le sud. Ce changement se manifesta notamment par le transfert de l'axe culturel de Kaifeng-Luoyang à Hangzhou et Suzhou. Jusque-là, la culture chinoise se concentrait essentiellement dans la Plaine Centrale, correspondant à l'ancienne région des Neuf États (古九州) (figure 103).

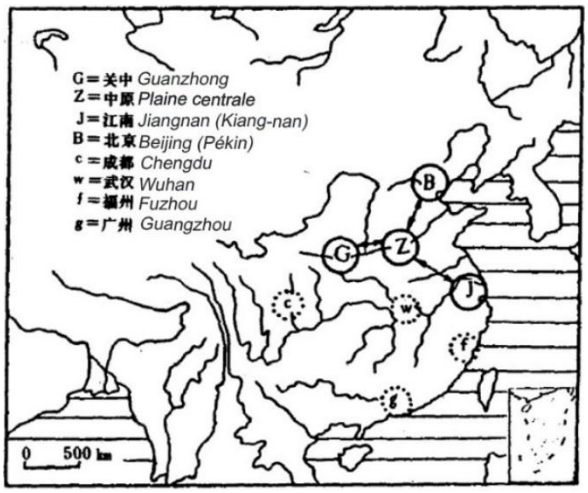


Figure 103. La migration du « cœur du pouvoir de l'État » au cours de différentes périodes historiques en Chine. (Source: Genshu Akiyama, The Regional Construction of Chinese History, 大明堂 Press, 1988).

Ce basculement entraîna aussi une reconfiguration de l'élite intellectuelle et politique, avec une montée en puissance des élites méridionales, en particulier dans la province du Fujian.

Sous les Song, il était d'usage de dire : « *Quand Suzhou et Hangzhou récoltent leur riz, tout l'empire prospère* » (Yang Y., 2007). Ces villes devinrent alors les symboles mêmes de l'opulence et du prestige du Kiang-nan, une influence qui, encore aujourd'hui, demeure vivace (Ding, 2020).

2.2.3.2. Les villes d'eau du Kiang-nan

Dans le bassin du lac Tai, situé dans le delta du fleuve Yangtze, un réseau dense et structuré de lacs et de rivières (figures 104) a façonné un paysage régional centré sur l'interconnexion entre le lac Taihu et le lac Yangcheng. S'appuyant sur cette géographie naturelle et les grandes richesses culturelles locale, les villes se sont développées au fil de l'eau, devenant ainsi des cités lacustres aux morphologies urbaines variées (Zhang, 2020, p.47) (figures 105 et 106). D'un point de vue paysager, l'expert reconnu en conservation des villes

anciennes, M. Ruan Yisan, décrit la « ville d'eau de Kiang-nan » comme une incarnation de douceur et d'harmonie, une mélodie imprégnée de la « douce voix de Wu ». Il souligne également que ces anciennes cités, villes d'eau disséminées dans le sud du Yangtsé, allient splendeur naturelle et richesse culturelle, constituant un foyer majeur de la civilisation du Kiang-nan (Ruan, 2002).

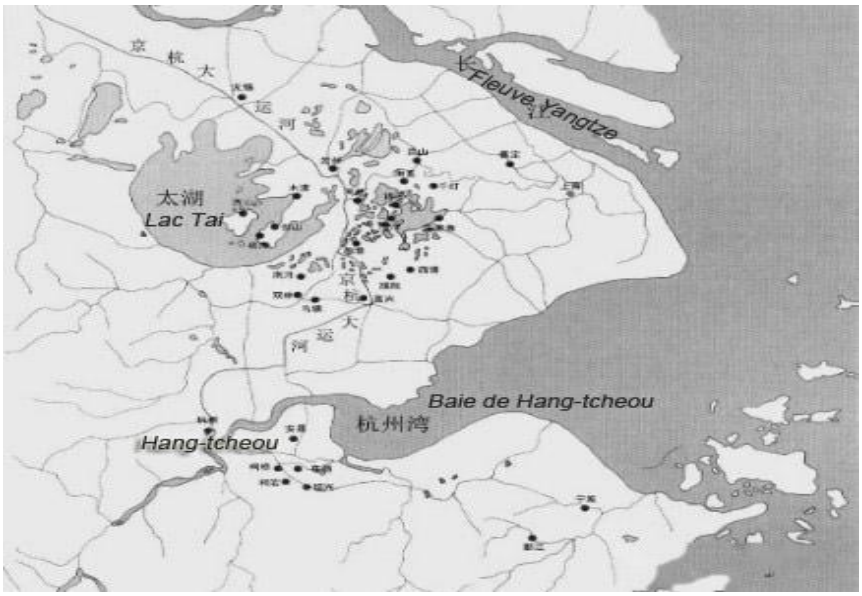


Figure 104. Les anciennes villes d'eau du Kiang-nan. Chaque point noir sur la carte correspond à une ville ou village. (Source : Zhang, 2020, p.48)

Chaque fois que l'on mentionne les anciennes villes de Kiang-nan, une image emblématique surgit : celle des « petits ponts, de l'eau qui s'écoule entre les maisons ». Pour les Chinois, cette région incarne à la fois le berceau du riz et du poisson, le centre névralgique de la soie, une zone florissante tant sur le plan économique que culturel, et un lieu de vie idéal. Son développement illustre parfaitement les mots du poète allemand Hölderlin : « L'homme, dans l'effort, habite poétiquement sur cette terre. »

Les « anciennes cités lacustres de Kiang-nan » ont été ajoutées à la liste indicative du patrimoine mondial en Chine dès 2008. Cette candidature commune regroupe plus d'une dizaine de villes historiques situées dans les provinces du Kiang-sou et du Tchö-kiang, parmi lesquelles Zhouzhuang 周庄, Xitang, Luzhi, Tongli, Wuzhen et Nanxun (figures 106 et 107).



Figure 105. Organisation du réseau des canaux et du bâti de Nanxun, ancienne ville d'eau du Kiang-nan, le transport par voie d'eau, rapide et pratique, ayant été développé pour le commerce de la soie brute (Jili soie) (Zhang, 2020, p.48)



Figure 106. La morphologie des villes d’eau anciennes de Nanxun et de Zhouzhuang caractérisée par un tissu urbain très dense (Source: Zhao Xia, 2016, p.91.)

Les villes d'eau du Kiang-nan, constituent un exemple d'habitat traditionnel où la planification urbaine, l'architecture et l'environnement naturel se mêlent harmonieusement. Ce modèle d'habitat est unique car il est profondément enraciné dans l'élément aquatique, qui façonne non seulement le paysage, mais aussi la vie quotidienne des habitants.

La structure urbaine des villes d’eau du Kiang-nan se distingue par plusieurs caractéristiques notables :

L’omniprésence de l’eau sous toutes ses formes : rivières, canaux ou lacs, constitue la base de développement des paysages urbains. Les rues et ruelles s’articulent autour de ces voies navigables, rendant l’eau indispensable au quotidien des habitants (figure 107).



Figure 107. Une large voie d’eau dédiée au commerce à Xitang, ancienne ville d'eau du Kiang-nan.

Une harmonie entre l’homme et la nature guide l’organisation de ces cités : l’environnement naturel façonne l’urbanisme, et inversement. La disposition des voies, la forme des habitations, ainsi que l’intégration des ponts et canaux traduisent un profond respect du paysage environnant.

Les ponts, au-delà de leur fonction utilitaire de liaison entre les rives, revêtent une dimension symbolique et esthétique. Véritables œuvres d’art, ils confèrent un attrait visuel aux villes et deviennent des marqueurs identitaires incarnant la fusion entre nature et architecture (figure 108).



Figure 108. Doubles ponts à Zhouzhuang, ancienne ville d'eau du Kiang-nan.

La richesse culturelle et la diversité topographique : chaque ville, en fonction de sa micro-topographie et de ses usages spécifiques, développe une physionomie urbaine qui lui est propre. Cette variété se traduit par des styles architecturaux singuliers et des identités culturelles uniques, façonnées par l’histoire, la culture ou encore les activités économiques locales.

Ce type de paysage urbain, offre un modèle de ville durable, où les habitants ont développé des techniques de construction et des pratiques d'aménagement qui préservent l'équilibre écologique tout en permettant un développement harmonieux.

2.2.3.3. L'héritage culturel des paysages des digues marines (海堤文化)

Le mascaret de la rivière Ts'ien-t'ang, le plus régulier et spectaculaire au monde, est un phénomène naturel unique doté d'une forte valeur culturelle et scientifique. Il a donné naissance à une « culture de marée » spécifique, mêlant traditions et paysages naturels. Pour s'en protéger, les habitants ont en effet construit un important système de digues mobilisant des techniques très complexe pour protéger les terres agricoles et les cités.

2.2.3.3.1. Le mascaret du fleuve Tsien-t'ang

Comme mentionné précédemment, le mascaret de Ts'ien-t'ang (钱塘江涌潮), également appelé marée ou vague de mer (en anglais : Tidal Bore), est l'un des trois plus grands mascarets au monde. Ce phénomène spectaculaire résulte de l'interaction entre plusieurs facteurs : la force gravitationnelle exercée par les astres, l'effet centrifuge dû à la rotation de la Terre, ainsi que la topographie singulière de l'embouchure de la baie de Hang-tcheou, évasée comme une trompette (figure 109). Cette configuration géographique amplifie considérablement le mouvement de la marée dans l'estuaire.

Au niveau de Ganpu, l'amplitude moyenne du mascaret est de 5,51 mètres, avec des pics pouvant atteindre un maximum de 8,93 mètres. (Sun et Xu , 1986, p. 5).



Figure 109: Configuration de l'estuaire en forme de trompette du fleuve Ts'ien-t'ang

Le mascaret du fleuve Ts'ien-t'ang résulte d'une combinaison complexe de facteurs astronomiques, climatiques et géographiques. Aux alentours des premiers et quinzièmes jours du mois lunaire, l'alignement du Soleil, de la Lune et de la Terre accentue la force gravitationnelle exercée sur les masses d'eau, provoquant une marée exceptionnellement puissante. Ce phénomène atteint son apogée lors de la fête de la mi-automne, période durant laquelle le mascaret est particulièrement spectaculaire.

La configuration géographique de la baie de Hang-tcheou joue également un rôle essentiel dans l'intensité du phénomène : sa forme en entonnoir avec son rétrécissement progressif canalise l'eau et concentre l'énergie de la marée

formant une immense vague déferlante. De plus, la présence de bancs de sable modifie la profondeur de l'eau (Figure 110), intensifiant encore le phénomène. En effet, l'estuaire au niveau de l'embouchure du fleuve Ts'ien-t'ang correspond à un Shakan, où les courants de marée pénètrent dans l'estuaire et où, en raison de la violente déformation des ondes de marée, la quantité de sable apportée dans l'estuaire à marée haute est supérieure à la quantité de sable retirée à marée basse, de sorte que les sables mouvants de la mer s'amoncellent dans l'embouchure, formant ainsi ces bancs de sable. Enfin, les vents côtiers en poussant l'eau vers l'intérieur des terres, contribuent à renforcer l'onde de marée montante.

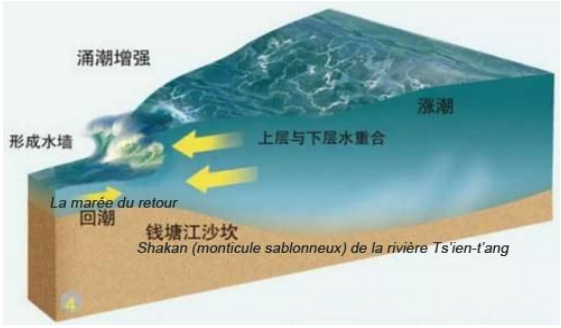


Figure 110: Banc de sable de Shakan au niveau de l'embouchure

L'observation du mascaret du Ts'ien-t'ang remonte à la dynastie Han Wei, s'est développée sous les dynasties Tang et Song (du VIIe au XIIIe siècle) et est devenue une tradition locale à Hang-tcheou, perpétuée depuis plus de 2 000 ans. Chaque année, lors de la grande fête de la mi-automne, célébrée le 15e jour du 8e mois du calendrier lunaire chinois, le mascaret de la rivière Qianjiang atteint son apogée. Lorsque la vague monte, elle peut s'élever de plusieurs mètres, produisant un grondement tonitruant semblable au tonnerre. Résonnant entre les chaînes de montagnes, son vacarme est comparé par le poète Liu Yuxi (772 - 842) à un troupeau de dix mille chevaux au galop. Bien que ce phénomène se manifeste régulièrement, c'est à cette date précise qu'il atteint son paroxysme, rendant l'événement encore plus impressionnant.

Ainsi c'est au moment du festival de la mi-automne que des visiteurs du monde entier affluent pour assister au spectacle du mascaret. Yanguan (figure 111), dans la ville de Haining, située à 50 kilomètres de Hang-tcheou, est le meilleur endroit pour observer le mascaret.



Figure 111: Vague du Mascaret du fleuve Ts'ien-t'ang dans la section de Yanguan

Il y a plus de 800 ans, sous la dynastie des Song du Sud, en Chine, des personnes sautaient dans des vagues puissantes, appelées à l'époque « nageur en marée ». Cela ressemble beaucoup au surf d'aujourd'hui. Actuellement, le fleuve Ts'ien-t'ang attire des milliers de personnes venues pour participer à la compétition annuelle de surf sur le mascaret. Jusqu'a présent celles et ceux qui arrivent à dompter les vagues de mascaret sont considérés comme des héros

Le mascaret de Ts'ien-t'ang ne représente pas seulement un paysage naturel spectaculaire, c'est aussi un paysage culturel, symbole du peuple de la province du Tchö-kiang et de la Chine dans son ensemble et il a fait à ce titre l'objet de nombreux poèmes et peintures (figures 112 à 114) jusqu'à aujourd'hui (figure 116).

Pas moins de 50 poèmes classiques traitent ainsi du mascaret de Ts'ien-t'ang. Par exemple, Liu Yuxi (772 - 842) a écrit dans *Chansons et poèmes divers* - Lang Tao Sha :

Le mascaret du mois d'août dans la province du Tchö-kiang arrive avec un rugissement, comme dix mille chevaux au galop, les vagues du mascaret atteignant plusieurs pieds de haut frappent les falaises des deux côtés de la rivière.
Puis retournent à la mer en quelques instants, roulant des millions de piles (de vagues comme) de la neige

《杂曲歌辞·浪淘沙》:

… 八月涛声吼地来, 头高数丈触山回。

须臾却入海门去, 卷起沙堆似雪堆。….

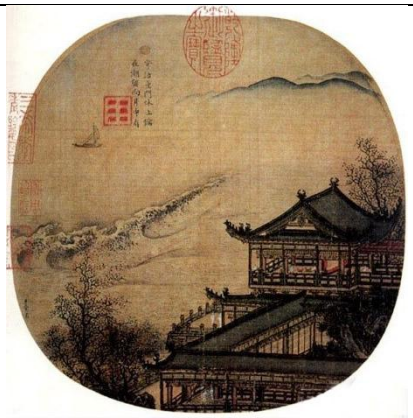
	
La nuit au clair de lune regardant la marée (mascaret), de Li Song (1166-1243), dynastie Song, éventail circulaire, soie, 22,3 cm x 22 cm, Musée national du palais, Taipei.	*Marée (mascaret) d'automne à Ts'ien-t'ang*, de Hia Kouei (1180-1230), Song du Sud, soie, 25.2cm x 25.6cm, Musée de Sou-tcheou

Figure 112: Représentations du mascaret sur éventails.



Figure 113: *Rouleau d'observation des marées* (观潮图), de Yuan Jiang (1662-1735), dynastie Ts'ing, couleur sur soie, 97cm x 131cm, musée du Palais, Pékin.



Figure 114: *Observation des marées à Ts'ien-t'ang* (钱塘观潮图), de Li Song (1166-1243), dynastie Song, rouleau long, couleur sur soie, 25,5 cm x 70,4 cm, Musée du Palais, Pékin.



Figure 115: Timbres de la *grande marée (mascaret)* de la rivière Ts'ien-t'ang, dessiné par M. Ma Ferida (1964-), adoptant la composition traditionnelle de la peinture chinoise dispersée (plusieurs points focaux).
http://blog.sina.com.cn/s/blog_1621398820102w8nh.html.

2.2.3.3.2. Les digues de défense contre le mascaret (捍海塘) du fleuve Tsien-t'ang

Les digues marines sont des ouvrages de défense conçus pour résister aux mascarets, protéger les villes et villages côtiers, et assurer la sécurité des habitants.

Le mascaret du fleuve Ts'ien-t'ang est un phénomène à fort potentiel érosif, et celui de l'estuaire est particulièrement puissant : il pénètre et se retire avec force, entraînant l'enfoncement de la rivière dans la vase, provoquant le gonflement des berges et leur effondrement. Depuis la dynastie des Tang, on a enregistré plus de 250 épisodes de mascaret qui ont fortement impacté l'estuaire causant d'importants dégâts.

Les habitants des deux rives ont du composer avec ce phénomène naturel. La construction de digues pour se prémunir de ces conséquences, remonte à 2000 ans, et les savoirs techniques liés sont indissociables de la culture de l'observation des marées. Il s'agit avant tout d'une culture populaire traditionnelle profondément enracinée. C'est grâce à la construction de la « Grande Muraille de la Mer » que le fleuve Ts'ien-t'ang est devenu « le fleuve de la richesse ». L'endiguement du mascaret a permis de mettre en valeur des milliers de kilomètres de terres fertiles et a ainsi permis de donner naissance au grenier de la Chine. La maîtrise technologique mobilisée pour réaliser ces impressionnants ouvrages, associé à un système de gestion complexe avec des « soldats de la défense fluviale »,« cinq commandants » et une « division de réparation fluviale » pour lutter contre le mascaret, a donné lieu à une riche culture profondément

enracinée faite d'observation des phénomènes naturels, de coutumes, de croyances et de mythes (figures 116 et 117).



Figure 116 : Gravure *Le roi Ts'ien tire vers la marée* dans la *Généalogie du clan Ts'ien,* en 1924. (Source : https://hznews.Hang-tcheou.com.cn/wghz/content/2020-03/25/content_7701774.htm)



Figure 117 : Sculpture du *Roi Ts'ien qui pointe une flèche en direction de la marée* sur les rives de la rivière Ts'ien-t'ang à Hang-tcheou, Design par Han Meilin

Ces traditions comprennent diverses pratiques et croyances : croyance en un dieu de la marée, nage à contre-marée, observation de la marée (观潮), récits populaires, artisanat traditionnel et échanges commerciaux liés à l'événement. Parmi les pratiques les plus emblématiques figurent les sacrifices au dieu de la marée, la pose de bœufs de fer pour apaiser la mer, la pêche en tête de marée, les sonneries des travailleurs des digues, les rassemblements populaires pour observer la marée, ainsi que les représentations de l'opéra Kun lors du festival de la marée. En 2009, la coutume d'observation des marées dans les villes de Hang-tcheou et Haining a été officiellement inscrite dans le troisième lot du patrimoine culturel immatériel du Tchö-kiang.

La longue histoire de la construction du système des digues contre le mascaret

Selon le *Shui Jing Zhu* (水经注), (Commentaire sur le Classique des Voies d'Eau), Huaxin construisit la première grande digue contre le mascaret à Hang-tcheou sous la dynastie des Han de l'Est, il y a environ 2000 ans.

En 910, le roi Ts'ien du royaume de Wu-Yue lança la construction de la « digue en pierre de type cage de bambou et piles de bois » (竹笼木桩石塘) (figure 118).

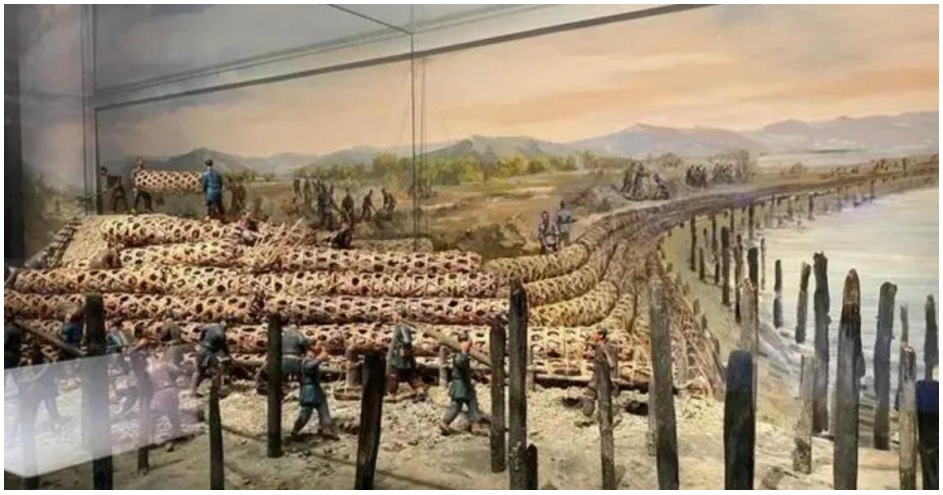


Figure 118: la digue en pierre de type cage de bambou et pile de bois (竹笼木桩石塘)

Sous la dynastie des Ming, Huang Guangsheng, durant la période Jiajing (1522-1566), conçut un nouveau type de digue en pierre, caractérisé par une structure robuste reposant sur cinq piles verticales et cinq piles horizontales. Ce modèle, connu sous le nom de « digue en pierre en forme d'écailles de poisson » (鱼鳞石塘), fut construit dans le district de Haiyan sur une longueur de 6,3 kilomètres.

Cette digue était composée de pierres rectangulaires polies, assemblées en couches croisées avec de la fonte encastrée entre les blocs. Les joints étaient scellés avec un mélange de mastic et de sirop de riz glutineux, conférant à l'ouvrage une grande solidité. La disposition en gradins des pierres, s'orientant vers l'intérieur sous l'effet des courants, créait un motif régulier évoquant des écailles de poisson, d'où son nom (figure 119).

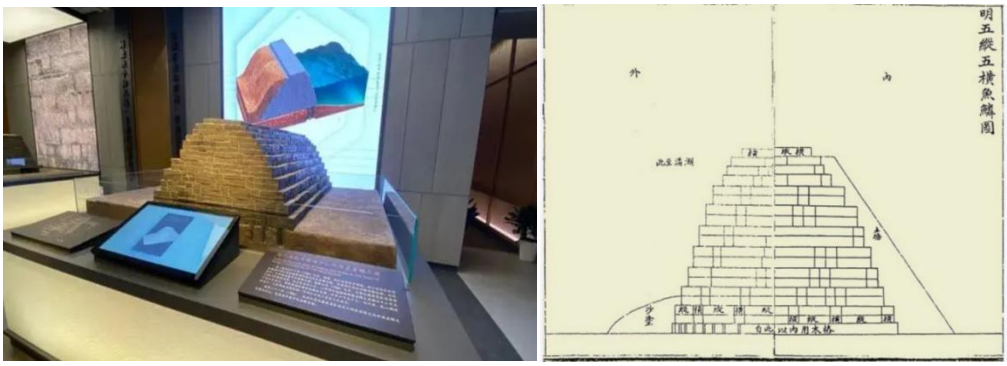


Figure 119: Digue de pierre « en écailles de poisson » 鱼鳞石塘, « cinq verticales et cinq horizontales », dans le *Siku Quanshu*[110]

[110] *Siku Quanshu*: Il s'agit d'une grande série de livres compilés pendant la période Qianlong de la dynastie Ts'ing. Elle est divisée en quatre parties : Jing, Shi, Zi et Ji. L'ensemble a été achevé en 1792.Au total, 79 338 volumes (l'équivalent de 3,5 fois le dictionnaire Yongle). Environ 800 millions de caractères chinois. Jing : les écritures, les écrits classiques du confucianisme ; Shi : les livres d'histoire, c'est-à-dire l'histoire officielle ; Zi : Les écrits des cent écoles de pensée des dynasties antérieures aux Ts'in et religions ; Ji : les recueils, c'est-à-dire les compilations de poèmes et de paroles.

Sous la dynastie des Qing, cette technologie fut perfectionnée et poursuivie. Aux alentours de 1720, une digue de ce type fut construite dans le district de Haining sur une longueur de 28,4 kilomètres. La digue de Zhu Shi, la plus célèbre de ces constructions, fut reconnue comme un modèle standard de digue permanente.

Durant le règne de Qianlong, trois grandes campagnes de construction de digues en pierre furent entreprises pour renforcer la défense contre la mer, mobilisant des ressources considérables. Ces digues en forme d'écailles de poisson devinrent l'élément central du dispositif de protection de la baie de Hang-tcheou, représentant l'apogée de l'ingénierie traditionnelle des digues maritimes de l'époque.

Période historique	**Type de digue**	**Matériaux caractéristiques**	**Innovation technique**
T'ang	Digue primitive	Terre compactée + branchages	Premier système de protection
Song	Digue mixte	Pierre + bois	Structure à caissons (fig. 118)
Ming-Qing	Digue en pierre massive	Blocs de granit taillés	Assemblage à tenons-mortaises (fig. 119)

Tableau 3: Système de digue: Tableau comparatif de l'évolution des typologies de digues maritimes du fleuve Ts'ien-t'ang

Aujourd'hui, la rivière Ts'ien-t'ang est bordée de 306 kilomètres de digues maritimes, dont plus de la moitié sont en pierre, tandis que le reste est constitué de digues en terre. Ces digues en pierre représentent les plus longues et les plus imposantes de toutes les digues maritimes de Chine.

Ce système de protection contre le mascaret est composé de deux digues (figure 120) :

La digue nord

La digue maritime de la rive nord de la rivière Ts'ien-t'ang, délimitée par l'embouchure de la rivière Ts'ien-t'ang, s'étend sur 137 km entre la Shizikou de Hang-tcheou jusqu'au pont Jinsiniang de Pinghu (figure 120). Elle est l'une des plus anciennes et des plus grandes digues maritimes du monde.

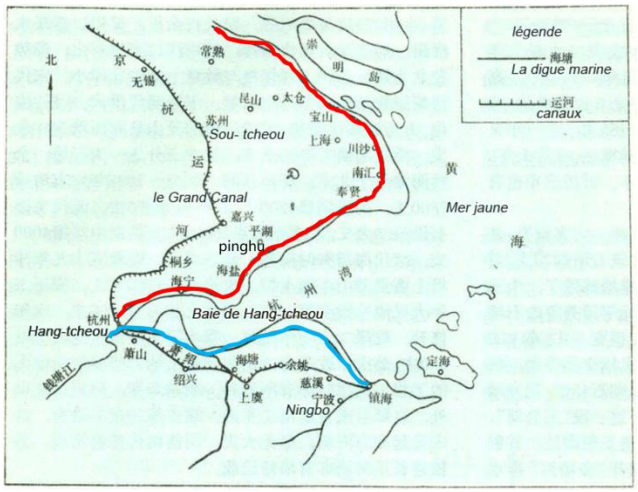


Figure 120: Carte de localisation des anciennes digues marines le long de la rivière Ts'ien-t'ang (digue nord en rouge, digue sud en bleu). https://www.pwsannong.com/c/2016-04-13/549332.shtml

Sur cette rive nord de l'estuaire de la Ts'ien-t'ang, les infrastructures de digues sont particulièrement complexes et significatives. Au fil des dynasties, de nombreux travaux de consolidation ont été entrepris afin de protéger la plaine de Hang-Jia-Hu, considérée comme une zone stratégique. Aujourd'hui encore, on peut observer à Hang-tcheou plus de 40 kilomètres de la digue de Wu-Yue (Fondé en 910 apr. J.-C.), ainsi que des vestiges de digues datant des dynasties Ming et Ts'ing.

D'innombrables pierres de digue bien ordonnées, se tenant comme si elles étaient main dans la main, ou épaule contre épaule, se dressant sur la rive nord de la rivière Ts'ien-t'ang, ont résisté silencieusement à la violence des mascarets.

Ces digues marines sont le symbole de la lutte acharnée des paysans contre les mascarets. Cette lutte pluriséculaire a marqué l'histoire de la population du Tchö-kiang. Par conséquent, la digue maritime de la rive nord de la rivière Ts'ien-t'ang est associée à des valeurs culturelles voir spirituelles.

La digue du sud

La digue maritime de la rive sud longe les trois districts de Xiaoshan, Shaoxing et Shangyu (figure 120). Elle est composée de plusieurs sections : la section de Xiaoshao, longue de 103 kilomètres, la section de Bailei longue de 39 kilomètres, et la digue maritime de Zhedong (région à l'est du Tchö-kiang), longue de 115 kilomètres. En fonction de leur position et de la configuration de l'estuaire, les différentes sections n'ont pas le même le rôle. En raison du relief élevé sur la rive sud, l'énergie marémotrice est plus faible dans la zone de Xiaoshao qui correspond à la digue haute. La digue basse qui correspond à la section de Dingyou Shitang (une digue en pierre) s'étend sur 5,1 kilomètres et constitue la première ligne de protection contre la marée, tandis que les autres sections composent la seconde ligne de défense.

Au milieu de la période Qianlong, un système complet de défense contre les

inondations et les marées était construit dans cette partie aval du fleuve Ts'ien-t'ang, avec plus de 400 km de digues de haute qualité achevées entre 1988 et aujourd'hui, dont plus de 200 kilomètres répondent désormais aux normes de résistance pour une durée de 200 ans.

Ce système de protection comprend une grande diversité de structures de construction : digues verticales, digues en pierre inclinées, digues composites, digues en arc inversé pour la protection contre les vagues, et adossées à des systèmes de digues secondaires composés de digues conjointes sur une ou deux lignes, combinant divers ouvrages de défense contre les vagues.

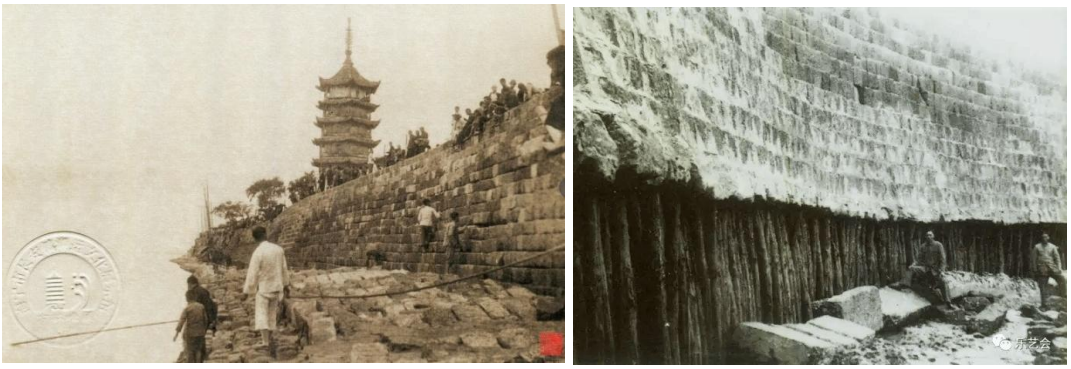


Figure 121: État des « bois de soutien » et des « bornes de pierre » au bas de la « Grande digue du nord en pierre et en forme d'écaille de poisson » (début des années 1930).



Figure 122 : "Grande digue du nord en pierre en forme d'écaille de poisson" restaurée dans le district de Haining

Parmi ces constructions, la section de Yanguan (figures 121 et 122) considérée comme la digue la plus ancienne et la mieux conservée, représente une prouesse technique avec un fort impact sur l'aménagement du fleuve et son fonctionnement. Elle est classée parmi les trois plus grandes réalisations de l'ingénierie chinoise ancienne, aux côtés de la Grande Muraille et du Grand Canal, et elle est aujourd'hui protégée en tant que patrimoine culturel national.

L'ancienne digue maritime du fleuve Ts'ien-t'ang et le mascaret disposent donc de valeurs patrimoniales qui permettraient leur double labellisation à la fois au titre de la nature et de la culture. En effet, des travaux préparatoires ont été entrepris par la ville de Hang-tcheou pour une future inscription au patrimoine

mondial, le site répondant de manière manifeste à cinq critères de valeur universelle exceptionnelle (III, IV, V, VI et VII), par son importance historique, ses réalisations architecturales remarquables, son illustration exemplaire de l'interaction entre l'homme et l'environnement, ses traditions religieuses et littéraires associées, ainsi que par la rareté de son paysage naturel. Il pourrait aux critères (I), (VIII) et (IX) pour la valeur scientifique et technologique des digues, les dynamiques naturelles dans la région de la baie de Hang-tcheou, ainsi que les particularités de ses écosystèmes (Li et al., 2017, p.3).

2.2.4. Le « paysage culturel du lac de l'Ouest », « l'Ancienne ville de Liang-tchou » et le « Grand Canal », trois sites inscrits au patrimoine mondial de la ville de Hang-tcheou.

Des démarches sont actuellement en cours pour faire reconnaître « l'ancienne digue et le mascaret de la rivière Ts'ien-t'ang » en tant que site inscrit au patrimoine mondial, à la fois au titre de la nature et de la culture. Ce projet pourrait faire de cet ensemble le quatrième site patrimonial de Hang-tcheou reconnu par l'UNESCO.

Hang-tcheou, ville emblématique à la fois historique et culturelle, occupe une place majeure dans le panorama du patrimoine chinois. En 2011, le paysage culturel du lac de l'Ouest a été inscrit au patrimoine mondial. Par la suite, en 2014 et 2019, ce fut au tour du Grand Canal de Chine et des vestiges de l'ancienne cité de Liangzhu (figure 123) d'être officiellement reconnus. Grâce à ces inscriptions, Hang-tcheou se positionne désormais à la deuxième place des villes chinoises comptant le plus de sites classés au patrimoine mondial.

Décrite poétiquement par l'expression : « Trois côtés bordés de montagnes embrumées, un côté tourné vers la ville », la configuration géographique du lac de l'Ouest reflète l'union harmonieuse entre nature et urbanisme. Les paysages de l'eau du lac, le Grand Canal, la zone humide de Xixi, ainsi que de la baie de Hang-tcheou, constituent un réseau aquatique unique.

Ces « cinq eaux », combinées à un cadre naturel de grande qualité sont considérés comme un riche héritage culturel lié à l'eau. Ils confèrent à Hang-tcheou son identité de « ville des montagnes et des eaux », en parfaite osmose avec son environnement (Wu Wenliang, 2020, p. 46).



Figure 123 : De haut en bas, les trois sites classés de Hang-tcheou : Le paysage culturel du lac de l'Ouest, l'ancienne ville de Liang-tchou et le Grand Canal.

2.2.4.1 Paysage culturel du Lac de l'Ouest de Hang-tcheou

Le 24 juin 2011, lors de la 35e session du Comité du patrimoine mondial de l'UNESCO à Paris, le paysage culturel du lac de l'Ouest de Hang-tchéou a été officiellement inscrit sur la Liste du patrimoine mondial. Ce site emblématique, composé de temples, pagodes, pavillons, jardins, chaussées et îles artificielles, a inspiré poètes, artistes et érudits depuis le IXe siècle. Il incarne une fusion harmonieuse entre la nature et la culture humaine, illustrant les idéaux esthétiques de la culture chinoise.

Représentatif de trois types de paysages culturels – aménagé, à évolution organique et associée – le lac de l'Ouest s'étend sur plus de 4 200 hectares. Il a exercé une influence durable sur l'art des jardins en Chine, au Japon et en Corée, et il est souvent qualifié de « paradis sur terre ». Sa conception est fondée sur la tradition paysagère chinoise du « paysage titré », où des sites emblématiques

comme les chaussées Bai et Sou et les « dix lieux panoramiques aux noms poétiques » traduisent une esthétique subtile et poétique.

Le paysage du lac de l'Ouest a évolué à travers les siècles, de son apparition au IXe siècle à son apogée au XVIIIe siècle, et reste un symbole vivant du lien profond entre l'homme et la nature, tel que promu dans la pensée chinoise traditionnelle. Il illustre parfaitement la notion de paysage comme habitat spirituel, enrichi par une histoire et une culture.

Le classement de ce site répond à cinq critères de valeur universelle exceptionnelle définis par l'UNESCO, les critères (ii), (iii), (iv), (v) et (vi). (voir annexe)

Modèles d'organisation spatiale du paysage culturel du lac de l'Ouest

L'Organisation des différentes composantes paysagères autour du lac de l'Ouest est basée sur une relation organique entre la ville et le lac que traduit la formule « trois côtés entourés par les montagnes et un côté tourné vers la ville » (figures 124 et 125). Cette relation perdure depuis la création du lac au XIIe siècle.

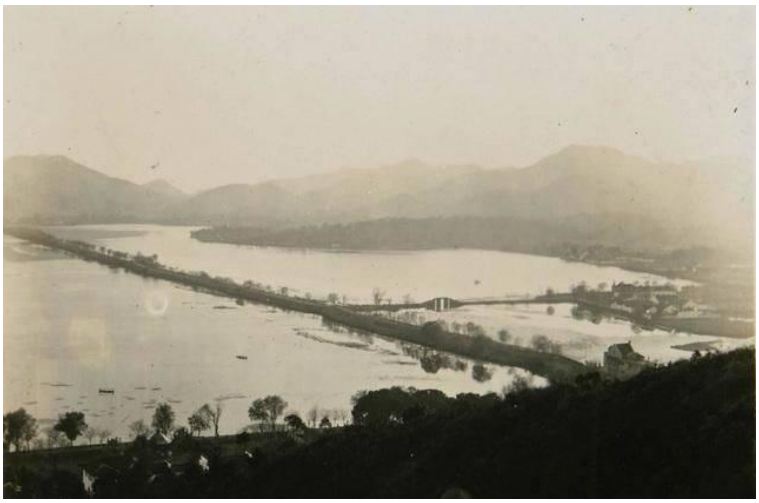


Figure 124 : Le contexte paysagé du lac de l'Ouest de Hang-tcheou en 1937.
Source : Culture Zhou Shan, 2023



Figure 125 : Le contexte paysagé actuel du lac de l'Ouest de Hang-tcheou (photos Luxiang Zhu et Zhang Shengdong)

Le paysage culturel du lac de l'Ouest se caractérise par une configuration dite des « deux digues et trois îles ». Ce dispositif résulte d'opérations de dragage menées dans le lac entre les IXe et XIXe siècles. Les digues de Bai et de Su (figure 126), ainsi que les trois îles — Petit Yingzhou (小瀛洲), le Pavillon du Cœur du Lac (湖心亭), et Ruangong Dun (阮公墩) — (figures 127 et 128) ont été progressivement façonnées au fil de ces interventions. Ensemble, elles forment une composition paysagère, à la fois riche et unique, jouant un rôle central dans la structure globale du site influençant fortement la perception et les représentations du paysage du lac.

Le modèle « un étang, trois îles » représente une technique traditionnelle majeure dans l'art et l'aménagement paysager chinois.

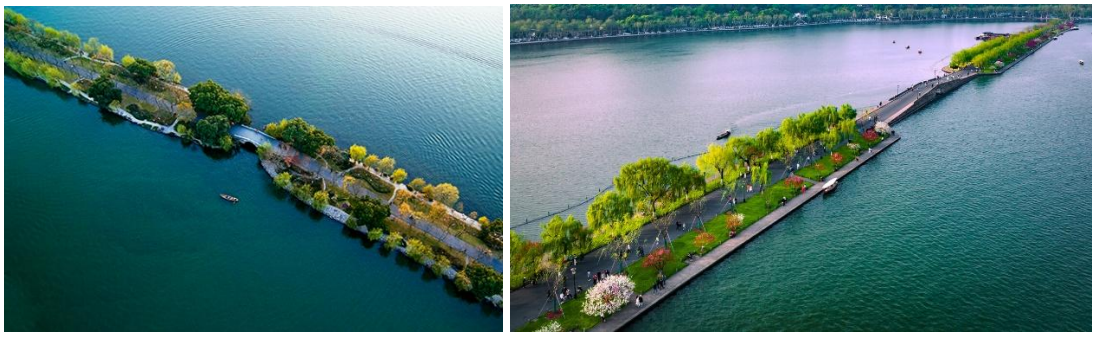


Figure 126 : Portions des deux digues « Chaussée Bai » et « Chaussée Sou » du lac. Source : Administration nationale du patrimoine culturel de la RPC (SACH), 2022.



Figure 127 : île du « Petit Yingzhou »小瀛洲. Source : Administration nationale du patrimoine culturel de la RPC (SACH),2022.



Figure 128 : A gauche Île du « Pavillon Huxin » 湖心亭 (*Huxin* signifie au cœur du lac) ; à droite, Île du « Ruangong Dun » 阮公墩 (signifie le Monticule de terre de Ruan), source : Zhang Li.

Ce modèle paysager de « Un étang et trois montagnes » 一池三山 où les montagnes font référence aux îles dans l'eau, remonte à la période de l'empereur Wu (156 av. J.-C. – 87 av. J.-C.) de la dynastie des Han. Il fit ériger le palais Jianzhang (建章宫) à Chang'an (actuelle Xi'an) dès la première année de son règne, en 104 av. J.-C. Ce palais faisait partie des douze principaux édifices du Parc Forestier Impérial de Shanglin (上林苑), comme l'illustre la figure 129 avec sa configuration des différentes composantes minérales, végétales et hydriques. À l'intérieur fut creusé l'Étang Taiye (太液池), également appelé Yaochi (瑶池), autour duquel furent édifiées trois îles nommées "Penglai" (蓬莱), "Fangzhang" (方丈) et "Yingzhou" (瀛洲), évoquant le mythique royaume des immortels. Cette composition paysagère, dite "un étang et trois montagnes", devint par la suite un modèle fréquent d'aménagement impérial. Elle permettait de diversifier les perspectives sur le plan d'eau et de rompre la monotonie visuelle, s'imposant ainsi comme un agencement « naturel ». Reprise dans les jardins impériaux au fil des dynasties, cette tradition s'est perpétuée pendant plus de deux millénaires.

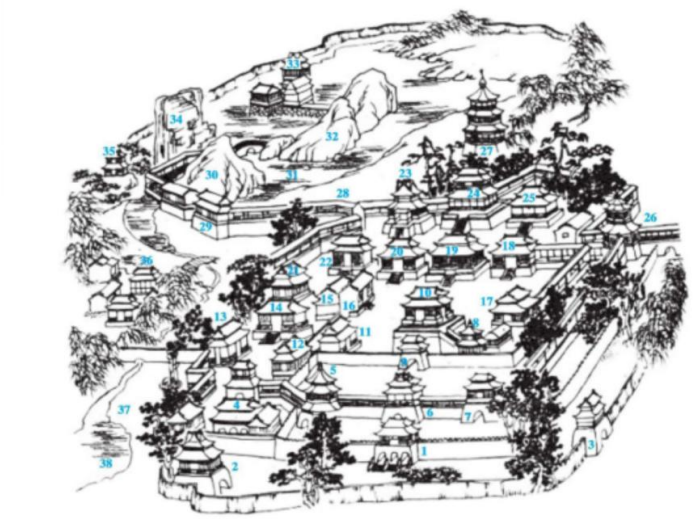


Figure 129. Un étang et trois montagnes"一池三山 dans le palais Jianzhang 建章宫（No.30, 32 et 34）

La mythologie des montagnes et îles peuplées par les « immortels de la mer de Chine orientale » possède une richesse symbolique qui a fortement influencé l'évolution des jardins classiques chinois. Cette inspiration était particulièrement marquée dans les jardins impériaux des dynasties Qin et Han, contribuant ainsi à l'émergence du jardin de type « paysager », où l'accent est mis sur la beauté naturelle du paysage (风景式园林), comme le soulignent Lin et Tang (2020, p.5).

On retrouve cette conception et configuration symbolique dans plusieurs sites classés au patrimoine mondial de l'UNESCO, tels que le Palais d'Été de Pékin, la Résidence de montagne de Chengde, le Lac de l'Ouest à Hangzhou, le *Jardin de l'Humble Administrateur* à Suzhou (figure 130), le Jardin persistant, ou encore le

Palais du lac du Cœur à Norbulingka, au Tibet. Ce modèle d'aménagement paysager du Lac de l'Ouest, « un étang, trois montagnes », a également exercé une influence notable sur les paysages de l'Asie de l'Est, en particulier en Corée et au Japon (Han Sang-jin, 2001) [111].

La structure « un étang et trois montagnes », « le palais avant et le jardin à l'arrière » (Qianchao Houqin 前朝后寝[112]), est la principale forme spatiale des jardins royaux coréens (Tian J.-L., 2004).

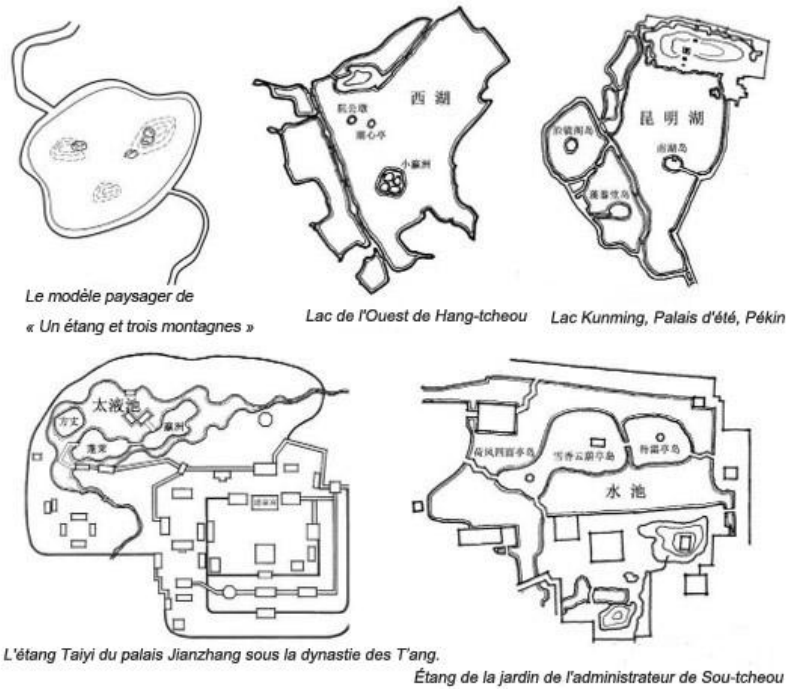


Figure 130 : L'influence du modèle un étang et trois montagnes dans la conception de divers jardins.

Le paysage du lac de l'Ouest est un exemple exceptionnel de paysage culturel, tel qu'il a été dépeint par les lettrés et les érudits des dynasties Tang et Song et le lac de l'Ouest est une démonstration des « idéaux esthétiques » du paysage chinois.

Si l'on regarde le lac de l'Ouest depuis la ville de Hang-tcheou, cet immense jardin paysager à une limite visuelle claire qui s'étend jusqu'à la crête des montagnes environnantes (figure 131 et 132) (Administration nationale du patrimoine culturel de la RPC, 2022).

111 Han Sang-jin(韩相真) de Corée du Sud a montré cela dans sa thèse de doctorat "A Study on the Royal Gardens of the last Dynasty in China and Korea" , 2001, par des enquêtes sur le terrain et des recherches textuelles sur divers jardins royaux en Chine et en Corée du Sud (Beijing Beihai, Yuanmingyuan, le Palais d'été, Résidence de montagne de Chengde; Gyeongbokgung Palace, Changdeok Palace, Changqing Palace en Corée du Sud)

112 L'avant est le palais où l'empereur gère les affaires du gouvernement, et l'arrière est le palais où vit la famille de l'empereur.



Figure 131 : La ligne des crêtes des montagnes qui dominent le lac de l'Ouest de Hang-tcheou



Figure 132 : La chaussée de Sou, longue de 2800 mètres est une sorte de pénétrante faisant le lien entre montagne et rives Source: West Lake Museum., whc.unesco.org/fr/documents/114941

La renomée du lac de l'Ouest de Hang-tcheou était telle, que ses paysages ont servi d'inspiration à de nombreuses peintures depuis sa création (figures 133 à 137) :



Figure 133 : *Rouleau du lac de l'Ouest*, Li Song (1166 —1243), dynastie des Song du Sud, 27*80.7cm, Musée de Shanghai, Chine.



Figure 134 : Dix lieux panoramiques aux noms poétiques du lac de l'Ouest. Peint par Dong Bangda, dynastie Ts'ing, collection du Musée national du Palais, Taipei.



Figure 135 : Dix lieux panoramiques aux noms poétiques, 62x656.5cm, Peint par Wang Yuanqi(1642~1715), Dynastie ts'ing, Musée provincial du Liaoning.



Figure 136 : Série de timbres représentant les « Dix lieux panoramiques aux noms poétiques », dont l'Aube printanière de la chaussée Sou, le Cour incurvée et piscine Lotus en été, les Trois étangs au miroir de la lune, et le Neige résiduelle sur le pont brisé en hiver, en 1989, timbre spécial No.T.144.



Figure 137 : Liu Songnian (v.1131-1218) L'un des « quatre maîtres des Song du Sud ». Rouleau du paysage des quatre saisons (du Lac de l'Ouest). *Rouleau du paysage de printemps* (en haut à gauche); *Rouleau du paysage de l'été* (en haut à droite); *Rouleau du paysage de l'automne* (en bas à gauche); *Rouleau du paysage de l'hiver* (en bas à en bas à gauche), Soie, colorée, au Musée du Palais, Pékin.

Aujourd'hui, ce modèle continue à inspirer les concepteurs paysagistes qui tentent de « Mettre des émotions dans le paysage », et il est souvent repris dans les nouveaux jardins classiques de la Chine moderne.

2.2.4.2 Ruines archéologiques de la cité de Liangzhu

Le 6 juillet 2019, lors de la 43e session du Comité du patrimoine mondial de l'UNESCO qui s'est réuni en Azerbaïdjan, les ruines archéologiques de la cité de Liangzhu ont rempli avec succès tous les critères et ont été inscrites sur la Liste

du patrimoine mondial.



Figure 138 : Carte de localisation de l'ancienne ville de Liangzhu.

Les trois côtés nord et sud-ouest sont entourés de montagnes, le côté est est ouvert, avec des montagnes et de l'eau. Il témoigne de la sagesse des anciens qui ont construit une ville à cet endroit.

Source : https://k.sina.com.cn/article_6972608128_p19f998e8000100jtpx.html?from=travel.

Les Ruines archéologiques de la cité de Liangzhu remplissent les critères (iii) et (iv) de l'UNESCO pour leur valeur de patrimoine mondial:

Ancien centre de pouvoir et de croyance de la culture de Liangzhu, ces ruines témoignent d'un État régional organisé dans le cours inférieur du Yangzi Jiang au néolithique tardif en Chine avec une identité culturelle (système de croyance unifié), et une organisation sociale et politique appuyée économiquement sur la riziculture.

Ces ruines sont un exemple exceptionnel d'urbanisation ancienne (plus de 5 000 ans) avec des monuments en terre, et une planification urbaine et paysagère (figures 138 et 139).

Le site de la ville considérée comme la « première ville de Chine », est entouré de montagnes et de rivières qui s'intègre parfaitement à son contexte paysagé. La zone centrale du palais, carrée et haute, est remarquable et entourée d'un mur d'enceinte rond, en diagonale et qui emprunte deux collines - Fengshan et Zhishan - pour former une tour d'angle naturelle. Les voies d'eau de la ville ont été conçues pour être denses sans créer un encombrement, et ont été reliées au réseau d'eau extérieur de la ville par huit portes d'eau, permettant une circulation pratique et rapide (figures 140 et 141).

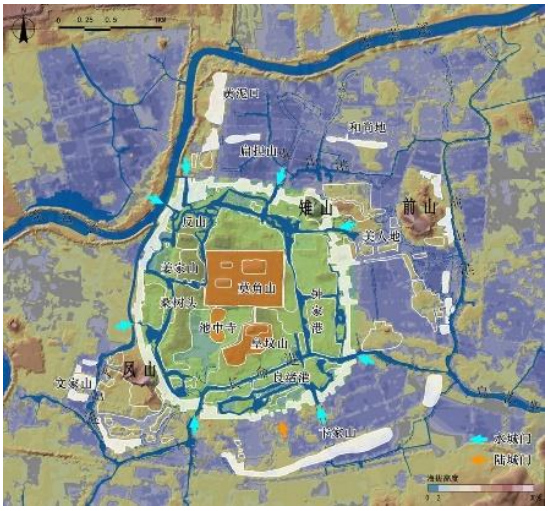


Figure 139 : La triple structure de l'ancienne ville de Liangzhu, le palais au centre et la distribution de l'eau. Source : Hu Tiantian, 2022



Figure 140 : Plan de restauration de l'ancienne ville de Liangzhu. Source : Yunhui aime le sport，2019



Figure 141 : Vue aérienne du parc du ruines archéologiques de Liangzhu. Source : Parc du site archéologique national de Liangzhu, Service d’information de Chine, 2019

2.2.4.3. Le Grand canal

Le 22 juin 2014, le Grand Canal (figure 142) a été inscrit sur la Liste du patrimoine mondial.

Ce vaste réseau de navigation intérieure qui s'étend de Pékin au Zhejiang (Tchö-kiang) (figure 143), initié dès le Ve siècle av. J.-C. et unifié sous la dynastie Sui au VIIe siècle, constitue l'un des plus grands ouvrages de génie civil de l'ère préindustrielle. Long de plus de 2 000 km, il relie cinq grands bassins fluviaux. Assurant le transport de riz et de matières premières stratégiques, il a été essentiel à la stabilité et à la prospérité économique de la Chine, et reste aujourd'hui une voie de communication majeure.



Figure 142 : Section du Grand Canal à Hang-tcheou, pont de Gongchen. Source: https://www.huaxia.com/c/2023/04/06/1652186.shtml



Figure 143 : Tracé du Grand Canal en Chine. Source : Zheng Yi et Zhejiang en ligne, 2018

Fondé en 486 avant J.-C., le grand canal de Chine existe depuis plus de 2 500 ans et comprend plusieurs sections ; le grand canal Souei-T'ang, le grand canal Pékin- Hang-tcheou et le grand canal Tchö-kiang-Est, soit une longueur totale de 2 700 kilomètres (Gouvernement populaire de la province de Tchö-kiang, 2024). Il s'agit du plus ancien canal du monde, du plus long en service continu, de la plus grande étendue spatiale (plus de 10 degrés de latitude), et du seul grand système d'ingénierie destiné à assurer la sécurité du transport des céréales. Il représente la plus grande réalisation en matière de conservation de l'eau et d'ingénierie des transports avant la révolution industrielle.

Les sites de ce patrimoine mondial du Grand Canal sont situés dans 27 villes de 8 provinces (municipalités relevant directement du gouvernement central) et se composent de 31 zones patrimoniales distinctes. Le site du patrimoine mondial du Grand Canal comprend 27 sections du Grand Canal chinois (figures 144 et 145), ainsi qu'un total de 58 sites d'ouvrages hydrauliques, du patrimoine auxiliaire du canal et du patrimoine lié au canal. Ces biens illustrent le développement historique, le paysage de la navigation du canal, les installations techniques de gestion de l'eau, ainsi que le paysage urbain, les sites historiques et les traditions culturelles associés au canal.

Le Grand Canal constitue un exemple emblématique de « patrimoine culturel linéaire », représentant une forme particulière de patrimoine culturel. Support physique de l'histoire et de la culture de la Chine, il conserve la mémoire des traits distinctifs de la civilisation chinoise ainsi que de la diversité sociale des régions traversées au fil d'un millénaire, depuis les dynasties Sui et Tang. Traversant les deux grands berceaux de l'ancienne civilisation chinoise, le fleuve Jaune et le fleuve Yangtze, le canal relie les zones culturelles les plus riches et densément peuplées : celles de Qi et Lu, des Plaines centrales, de Yan et de Zhao, toutes à forte identité culturelle.

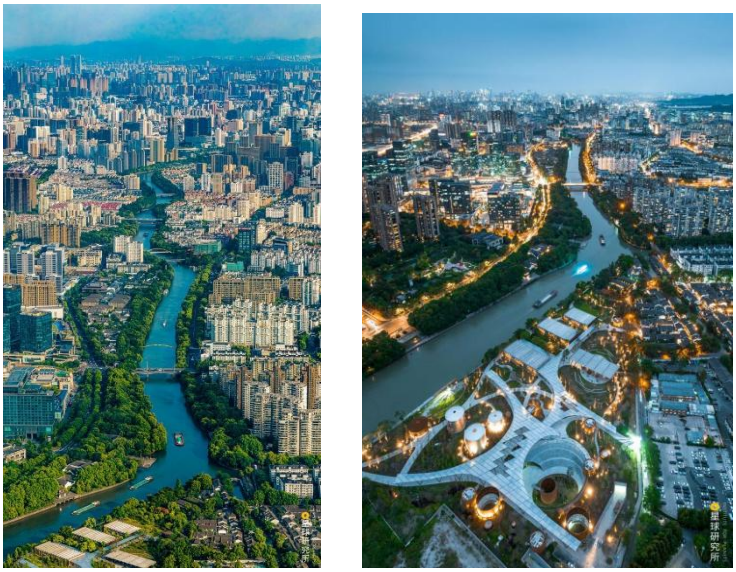


Figure 144 : Différentes sections du Grand canal Pékin-Hang-tcheou. Source : Pan Jincao et Xiao Yisan



Figure 145 : Différentes sections du Grand Canal. Source : Ko Hon Chiu Vincent, 2014 (Photos du haut) ; Wang Hongwei, Liu Yan, 2020 (Photos du bas).

Depuis l'Antiquité, le Grand Canal était relié au fleuve Ts'ien-t'ang par l'intermédiaire de l'écluse Longshan, située sur la rivière Longshan à Hangzhou. Cette écluse jouait un rôle essentiel en connectant le réseau fluvial du centre-ville de Hangzhou avec le fleuve Ts'ien-t'ang. Le niveau des eaux dans les rivières urbaines était généralement plus élevé que celui du fleuve, permettant ainsi aux embarcations, lorsqu'elles devaient passer d'un niveau plus haut à un niveau plus bas, de descendre aisément grâce à l'ouverture des portes de l'écluse et à la baisse contrôlée du niveau d'eau. En période de marée haute ou lors des crues, lorsque le niveau du fleuve atteignait ou dépassait celui des cours d'eau urbains, il suffisait d'ouvrir l'écluse, sans apport d'énergie, pour que les bateaux ou les trains de bois flottant accèdent librement au centre-ville. Aujourd'hui, la rivière Longshan n'est plus connectée au fleuve Ts'ien-t'ang et a été transformée en coulée verte et bleu.

En 1983, le projet visant à reconnecter le canal Pékin-Hangzhou au fleuve Ts'ien-t'ang fut relancé, et les travaux furent achevés en décembre 1988. Avec la mise en service des « écluses de Sanbu » (figure 146), le canal fut de nouveau relié au fleuve Ts'ien-t'ang, concrétisant ainsi ce que l'on a poétiquement appelé le « baiser du fleuve et du canal ».



Figure 146 : L’écluse de Sanbu, réalisant le « baiser du fleuve et du canal ».

Conclusion du chapitre 2

Le très riche patrimoine naturel et culturel des deux rives du fleuve Tsien-t’ang de l’amont à l’aval, explique le classement de très nombreux éléments comme patrimoine mondial de l’humanité par l’UNESCO mais également aux échelles nationale et régionale.

Ces héritages du passé concernent aussi ceux liés aux cultures diverses le long du fleuve, qui continuent à influencer encore aujourd’hui l’aménagement paysager des jardins, villes et villages dans le Tchö-kiang comme ailleurs en Chine.

Chapitre 3

L’influence de la culture et des théories paysagères traditionnelles chinoises dans les nouveaux projets paysagers en Chine et dans le bassin du fleuve Ts’ien-t’ang.

La très longue histoire culturelle de la Chine poursuit son influence jusqu'à aujourd'hui. La période du XXe siècle a pu sembler effacer certains pans de cette culture ancestrale, cependant de nombreux exemples en Chine montrent que ce ne fut pas le cas. Que ce soit dans les villes ou dans les campagnes, à l'échelle de projets d'aménagement paysager ou de bâtiments, partout se manifeste le souffle puissant des principes millénaires de la philosophie, la littérature, la peinture ou l'art des jardins.

Dans la vallée du fleuve Tsien-t'ang, c'est cette très riche culture spécifique des jardins de lettrés, de la peinture de paysage, etc., qui inspire et façonne de très nombreux projets.

Après avoir présenté dans les deux premiers chapitres « La conscience paysagère en Chine » ainsi que « les caractéristiques physiques et biophysiques du fleuve Ts'ien-t'ang et les attributs culturels qui lui sont associés dans les œuvres classiques des lettrés », ce troisème chapitre vient maintenant expliquer comment « la culture paysagère traditionnelle chinoise » est convoquée et appliquée dans les constructions paysagères modernes, notamment dans l'aménagement des paysages du fleuve Ts'ien-t'ang, certains éléments de cette culture traditionnelle servant même de principes directeurs dans la conception paysagère.

On verra plusieurs exemples pris dans des villes, particulièrement celle de Mei-tch'eng, et de villages, pour illustrer cette place et la manière dont cet héritage est remobilisé.

3.1 Une méthodologie qualitative et interdisciplinaire pour étudier l'influence de la culture et des théories paysagères traditionnelles chinoises sur les nouveaux projets d'aménagement.

Focalisée sur le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang, région emblématique chargée d'histoire et berceau de nombreuses expressions culturelles, l'objectif central de l'étude est de décrypter les processus par lesquels des corpus théoriques et esthétiques anciens – notamment le Feng-shui, les théories urbaines fondatrices du *Tcheou-li K'ao-kong ki* [*Zhouli Kaogongji*] et *Kouan-tseu* [*Guanzi*], l'art raffiné des jardins de lettrés et les canons de la peinture de paysage (*shanshui hua*) – sont mobilisés, réinterprétés et finalement opérationnalisés dans les pratiques spatiales d'aménagement actuelles en Chine.

3.1.1 Une approche par études de cas

Face à la complexité et à la subtilité de cet objet d'étude, qui mêle dimensions matérielles et symboliques, héritage et innovation, la méthodologie repose sur une stratégie de recherche par études de cas approfondies. Cette approche permet d'ancrer l'analyse dans des réalités concrètes. Elle est mise en œuvre par le biais d'une combinaison de méthodes de collecte et d'analyse de données variées. Ce dispositif méthodologique vise à saisir la richesse et les nuances des phénomènes étudiés, pour répondre aux questions de recherche portant sur la persistance, la transformation, la réinterprétation et l'utilisation pratique contemporaine de cet héritage culturel paysager.

La recherche s'inscrit résolument dans un paradigme "interprétatif" et "constructiviste". Elle ne cherche pas à tester des hypothèses généralisables de manière déductive ni à établir des lois causales universelles. Son ambition est fondamentalement compréhensive: il s'agit de comprendre en profondeur les significations, les logiques sociales, culturelles et politiques, ainsi que les processus dynamiques à l'œuvre dans des contextes géographiques et historiques spécifiques. L'objectif est d'interpréter comment les concepts, les modèles et les valeurs issus de la tradition sont activés, négociés, hybridés et parfois détournés au sein des projets contemporains d'aménagement urbains ou de conception architecturale.

Dans ce cadre, ma démarche de chercheur adopte une position "d'observateur-interprète" engagé dans un dialogue constant avec le terrain et ses données, conscient que ma compréhension et l'analyse produite sont des constructions actives, issues de l'interaction et de l'immersion dans le champ d'étude, du croisement des sources et du travail d'interprétation. Cette "réflexivité" – la conscience critique de ma posture, de ses filtres culturels et théoriques – est intégrée comme un principe directeur tout au long du processus de recherche, depuis la collecte des données jusqu'à leur analyse et leur restitution.

Le cœur opérationnel de la méthodologie est l'étude de cas multiples et de type intrinsèque car les cas sont étudiés pour leur valeur propre et leur singularité, en tant que phénomènes significatifs en eux-mêmes. Elle est multiple car la comparaison et la mise en relation de plusieurs cas visent à dégager des régularités, des contrastes et des variations éclairantes, et à renforcer ainsi la robustesse des interprétations.

Deux zones géographiques au sein du bassin du Ts'ien-t'ang ont été plus spécifiquement sélectionnées comme cas principaux d'analyse. La première est la ville ancienne fortifiée de Mei-tch'eng (梅城), ancienne capitale préfectorale qui est un condensé d'histoire urbaine chinoise. Sa structure en damier régulier, héritée des modèles planimétriques anciens, son rapport au fleuve et aux montagnes environnantes, ainsi que les nombreux et imporatnts projets de restauration de ses remparts et de son patrimoine, en font un terrain d'observation privilégié pour étudier la réactivation de principes urbanistiques traditionnels dans un contexte de développement touristique.

La deuxième région étudiée est celle de la rivière Fou-tch'ouen (富春江) autour de Fou-yang. Mythifiés par la peinture *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang (époque Yuan), les paysages de ce territoire constituent l'archétype du paysage culturel lettré chinois. Ce territoire est aujourd'hui un véritable laboratoire où les références à la peinture, à la poésie et à l'esthétique du "shanshui" sont mobilisées dans de nombreux projets contemporains de grande envergure, mêlant développement urbain, équipements culturels et valorisation touristique.

Pour affiner l'analyse, des sous-ensembles spécifiques à l'intérieur de ces macro-cas sont examinés en détail. Cette approche emboîtée permet une investigation à plusieurs échelles – du territoire au bâtiment – et de croiser différents types d'opérations :

À Mei-tch'eng, on analyse finement des projets de restauration et de reconstruction de bâtiments et infrastructures (canal Yu-tai, remparts historiques, Académie Longshan), et de nouveaux projets urbains comme « cœur de Yen-tcheou ».

Dans la région de Fou-yang, on analyse des projets architecturaux contemporains inspirés de la tradition comme le « complexe culturel de Fou-tch'ouen » de l'architecte Wang Shu, et de revitalisation rurale de villages (Wen Ts'iun et Tong-tseu-kouan), où le patrimoine vernaculaire et les principes de composition paysagère sont mis au service d'un nouveau développement socio-économique.

Cette diversification des objets (patrimoine restauré, nouvel équipement public, projet urbain, village) permet d'appréhender la palette des modalités selon lesquelles la tradition est convoquée.

Le choix de ces cas se justifie par leur richesse historique et symbolique, la densité et la lisibilité de leur patrimoine paysager, et surtout par la présence active de projets de restauration, de développement ou de revitalisation récents qui revendiquent explicitement (dans les discours) ou implicitement (dans les formes) un ancrage dans cet héritage culturel.

3.1.2 Une approche par confrontation des principes et discours des documents anciens classiques et actuels

La généalogie des projets, les intentions officielles, les argumentaires techniques et les justifications culturelles avancées par les maîtres d'ouvrage et les concepteurs sont retracés à partir de l'analyse critique des plans directeurs, schémas d'aménagement, rapports techniques non publiés, dossiers de présentation de projets architecturaux, rapports d'impact, publications académiques locales et documents d'archives (notamment le *Yen-tcheou Tou-king* [*Yanzhou Tujing*], monographie illustrée ancienne).

Cette littérature grise moderne a été confrontée en contrepoint aux principes traditionnels en matière d'organisation spatiale, d'idéal paysager et d'harmonie entre l'homme et la nature véhiculés par les textes fondateurs et théoriques

comme le *Tcheou-li K'ao-kong ki* [*Zhouli Kaogongji*] et *Kouan-tseu* [*Guanzi*], des traités de Feng-shui comme *Tsang-chou* [*Zang Shu*], des traités de peinture comme *Lin-ts'iuan kao-tche* [*Linquan Gaozhi*], et de jardinage comme *Yuan-ye* [*Yuanye*] présentés dans les chapitres précédents.

La confrontation a été faite également avec les modèles esthétiques, les principes de composition (perspective cavalière, organisation du *shan-shui*), les topoï paysagers et l'idéal de vie des peintures et représentations artistiques emblématiques de la région, œuvres clés, principalement *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang, ainsi que d'autres peintures, gravures et illustrations historiques représentant les sites étudiés, et qui continuent d'inspirer les concepteurs contemporains.

L'analyse s'appuie également sur l'exploitation d'articles de la presse locale (journaux, magazines), de contenus sur internet (sites officiels des municipalités de la zone d'étude, blogs d'architecture, plateformes touristiques) pour saisir la construction des discours publics, les enjeux de communication, les débats et les réceptions locales des projets.

Une collecte et une analyse des discours publics des principaux acteurs (architectes de renom comme Wang Shu, urbanistes, responsables politiques locaux) ont donc été réalisées en amont du travail, à travers leurs interventions dans les médias, les conférences, les catalogues d'exposition et les publications. Cela permet de comprendre le cadre narratif dans lequel s'inscrivent les projets et d'identifier les références culturelles mobilisées à des fins de légitimation.

Les outils Google Earth Pro, des photographies aériennes et des cartographies historiques anciennes (des dynasties Song, Ming, Ts'ing) ont aussi été utilisées intensivement pour analyser les formes urbaines dans leur ensemble, les relations morphologiques entre le site bâti, les reliefs et les cours d'eau, et l'insertion des nouveaux projets dans la matrice paysagère existante en les comparant à des cartes modernes réalisées sous QGis pour Mei-t'cheng. Cette mise en parallèle permet de visualiser et de mesurer les transformations spatiales, la permanence ou la résilience de certaines structures (réseaux viaires, emplacement de portes, relation ville-fleuve), et de vérifier l'application de principes d'implantation comme ceux du Feng-shui ou du plan en damier.

3.1.3 Des observations de terrain et entretiens informels

Des séjours prolongés et répétés à Mei-tch'eng, Fou-yang et le long de la rivière Fou-tch'ouen ont été essentiels pour confronter les discours aux réalités spatiales et sociales par une observation *in situ* des configurations spatiales, des ambiances, des matériaux, des usages et de l'état d'avancement des réalisations. Les notes détaillées couplées à des schémas analytiques dessinés à la main et des relevés photographiques méthodiques d'ensemble, de détails et de séquences spatiales lors de parcours systématiques, ont alimenté les observations des pratiques et de la matérialité des projets. Une attention particulière a été portée aux détails des constructions, aux dispositifs paysagers (arrangement des rochers,

circulation de l'eau, plantation), aux inscriptions calligraphiées, aux traces d'usure et d'appropriation, permettant d'évaluer le degré de fidélité, d'interprétation ou d'écart entre les principes théoriques et leur matérialisation effective dans les différents projets.

Ces séjours sur le terrain ont également été l'occasion de réaliser des entretiens informels avec des acteurs locaux ; habitants, commerçants, guides touristiques, gardiens de sites et professionnels rencontrés sur le terrain, fournissant des éclairages précieux sur les perceptions ordinaires, les usages, les mémoires locales et les opinions concernant les transformations en cours.

3.2 L'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets d'aménagement paysagers urbains en Chine.

La structure urbaine des villes reflète l'influence de processus naturels, socio-économiques et culturels spécifiques à chaque site (Zipperer et al., 2000). En Asie, notamment en Chine, l'influence culturelle et socio-économique est particulièrement importante pour comprendre les structures, le fonctionnement et les dynamiques de très nombreuses villes anciennes (Needham, 1986), mais aussi des principes de leur rénovation.

En Chine, c'est notamment l'ancienne théorie d'aménagement paysager Feng-shui, axée sur la Nature, pouvant être considérée ici comme la théorie directrice de l'urbanisme chinois, qui a profondément influencé la sélection des sites, puis la planification, la conception, la construction et l'agencement de ses villes mais aussi villages, palais, jardins, temples et tombeaux, jusqu'aux routes et aux ponts (Feng et Wang, 1992, p.1 ; Douay, 2017 ; Hong, 2001; Yoon, 1980) comme nous l'avons vu dans les précédent chapitres.

Le Feng-shui et ses règles de composition urbaine ont été relégués voire interdits dès les années 1920 en Chine. Tout d'abord, sous « l'influence de l'Occident », les nationalistes chinois poursuivent pendant les années 1920 et 1930 « une politique de modernisation axée sur les villes qui s'inscrit dans les canons de la planification rationnelle qui caractérise alors les villes européennes et américaines. » (Douay, 2017). Par ailleurs, dès 1927, Mao Zedong fustigeait le Feng-shui comme faisant partie des systèmes d'autorités répressifs des hommes dans son « rapport d'enquête sur le mouvement paysan du Hunan », et préconisait qu'il soit abandonné en tant que superstition (De Bary et al., 1960). Par la suite, « à partir de 1949, les politiques d'aménagement sont influencées par les théories socialistes d'origine soviétique » avec une limitation de la croissance des espaces urbains pendant plus de trois décennies (Douay, 2017). C'est de manière générale la planification, notamment urbaine dans les grandes

comme dans les petites villes, qui est complètement écartée dans le contexte de la Révolution culturelle entre 1966 et 1976 (Douay, 2017). Il faut attendre 1978 et l'ouverture de la Chine pour voir, progressivement, une pratique de l'aménagement réapparaitre de façon formelle, et évoluer vers la tendance mondiale d'un développement plus durable suivant l'idée avancée en 2008 par Hu Jintao, secrétaire général du parti communiste chinois, d'une « urbanisation harmonieuse » (Douay, 2017), plus centrée sur les personnes en accordant plus d'attention au bien-être (Bai et al., 2014).

Depuis les années 1920, le feng-shui est donc perçu comme procédant de représentations sociales déterministes folkloriques, obstacles structurels majeurs au progrès moderne, notamment en regard des représentations savantes occidentales importées en Chine.

Cette cosmologie vitaliste, dont on a présenté les grands principes dans le premier chapitre, correspond en quelque sorte à une conception mécaniste et linéaire de la causalité, recherchant « des motifs au-delà des causes, des fins au-delà des effets, pour mettre de l'ordre dans le foisonnement des phénomènes » (Levy, 2003).

Ce n'est que très récemment que l'on voit s'exprimer à nouveau officiellement ces principes du feng-shui dans l'aménagement urbain notamment, bien qu'ils soient restés présents dans la culture populaire et la vie quotidienne notamment rurale toutes ces années, avec les *fengshuilin* ou forêts feng-shui par exemple (Cogins et al., 2012). Les propos réitérés de Xi Jinping, président de la République populaire de Chine, sur la culture traditionnelle chinoise « source essentielle des valeurs socialistes fondamentales et le fondement solide qui […] permet de rester fermes face aux turbulences culturelles mondiales »[113] depuis 2014, semble clore ces décennies de relégation de cette cosmologie et ouvrir un nouveau champ d'application de ses principes dans les aménagements. C'est ainsi que l'on voit fleurir les projets d'aménagement ou de design paysager dès le début des années 2000 assumant explicitement leur inspiration géomantique (par exemple le parc de la relique du Qujiang dans le X'ian en 2008 ou le centre international d'exposition siège du G20 à Hangzhou en 2016), proposant des analyses feng-shui dans des documents internes complémentaires aux projets (par exemple pour la Shanghai tower en 2010 ou la tour Ping An de Shenzhen en 2013) ou indirectement en utilisant des expressions feng-shui comme « équilibre écologique » ou « séquence spatiale » dans leurs discours (associés aux principes des axes structurant les agglomérations ou bâtiments, de l'eau et des orientations).

La ville de Mei-tch'eng illustre également parfaitement cette influence du feng-shui sur les projets en cours pour la restauration, conservation et réaménagement aujourd'hui. Car au-delà du seul feng-shui, c'est tout l'héritage

[113] Discours du président Xi Jinping lors du forum sur le travail littéraire et artistique le 15 octobre 2014

de la culture et des théories paysagères traditionnelles chinoises qui s'exprime dans la restauration de patrimoine architectural ou hydraulique dans cette ville de Mei-tch'eng, qui sera prise comme exemple ici, ou dans des villages (Wen Ts'iun et Tong-tseu-kouan à Fou-yang), mais également dans de nouveaux projets d'aménagement à Mei-tch'eng, ou d'hôtels ou projets résidentiels dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang et partout en Chine.

Nous présenterons comment les paradigmes traditionnels d'aménagement paysager comme le feng-shui, le *Kouan-tzeu* (ou *Guanzi*) et le *Tcheou-Li – Kaogongji*, mais aussi les théories et techniques des jardins classiques de « lettrés » et des peintures de paysage comme *séjour dans les monts fou-tchouen*, ont influencé et continuent d'influencer le développement urbain de la ville de Mei-tch'eng, d'autres agglomérations du bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang et en Chine.

3.2.1 Mei-tch'eng, ancienne capitale régionale déchue, illustrative de l'influence toujours active du feng-shui et des théories classiques de planification urbaine

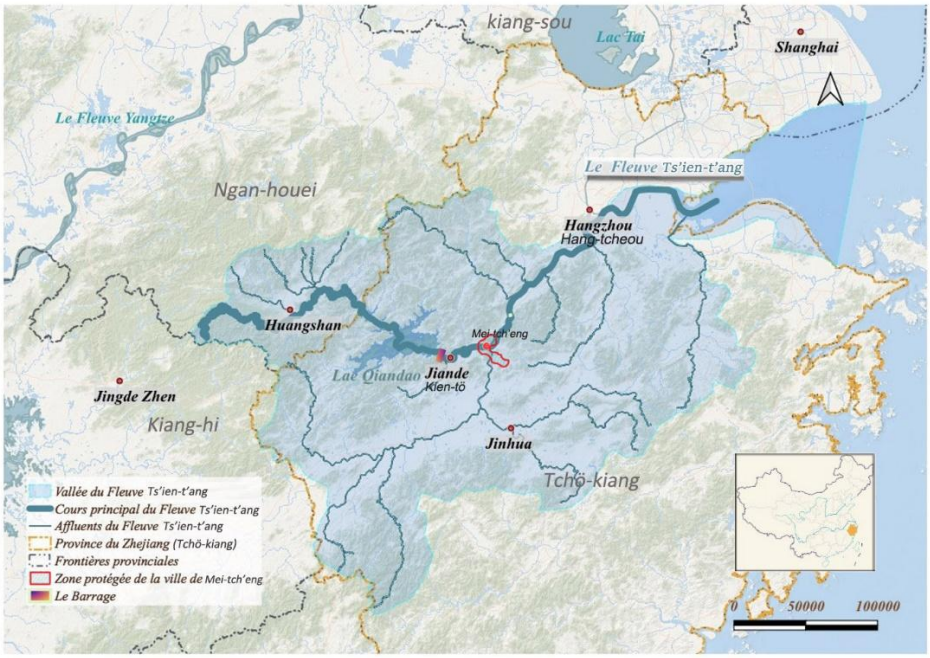


Figure 147. La ville de Mei-tch'eng dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang. (Source : X. ZHOU, 2022)

Mei-tch'eng (en pinyin : Meicheng,梅城), située à la confluence des rivières Sin-Ngan (新安江), Lan (兰江) et Fou-tch'ouen (富春江) de la section médiane du fleuve Ts'ien-t'ang (fig. 148 et 149) est une très ancienne ville du Kiang-nan[114]

[114] Littéralement « au sud du fleuve Yangtze ». La zone centrale du Kiang-nan est composée du Tchö-kiang (en pinyin : Zhejiang) actuel, du sud du kiang-sou, de Shanghai et d'autres lieux. Dans l'histoire, Kiang-nan a toujours été la région la plus prospère de l'économie chinoise.

(en pinyin: Jiangnan,江南) avec une histoire de près de 1800 ans, et un statut de capitale de préfecture de 1262 ans. La ville, appelée Mou-tcheou (睦州) avant 1121, puis Yen-tcheou[115] (en pinyin : Yanzhou 严州) lorsqu'elle était la capitale de la préfecture[116] (州) de Yen-tcheou durant la période 1121-1938, a pris le nom de Mei-tch'eng en 1938.

Mei-tch'eng est considérée comme le « pays des dragons cachés »[117] des quatre empereurs de la dynastie des Song, ces quatre empereurs ayant été les plus hauts fonctionnaires de Yen-tcheou avant de monter sur le trône de Chine. Mei-tch'eng fut aussi le centre politique provincial et le centre militaire de la province du Tchö-kiang au début de la dynastie des Ming. La ville Yen-tcheou était la seule capitale de la préfecture entre Houei-tcheou en amont et Hang-tcheou en aval du fleuve Ts'ien-t'ang depuis 697 après JC, sous la dynastie des T'ang, jusqu'au début du XXe siècle. Mei-tch'eng n'était pas seulement une importante plaque tournante du transport fluvial et un port commercial majeur dans l'ouest de la province du Tchö-kiang, le sud de la province du Ngan-houei et le nord-est de la province du Kiang-hi, mais aussi un emplacement militaire stratégique. Au cours de la période Tch'eng-houa (1465 à 1487 après JC) de la dynastie des Ming, la montée des « marchands de Houei- tcheou » dans le bassin de Houei- tcheou en amont de la rivière Ts'ien-t'ang a accru la prospérité de Yen-tcheou, qui est devenue le plus grand port fluvial pour les voyages et transits des marchands de Houei-tcheou (en pinyin : Huizhou, 徽州).

Les comptes rendus que l'on trouve dans le *Yen-tcheou Tou-king*[118] (严州图经) sur la construction de la ville, rénovée par Lieou Wen-fou pendant la dynastie des Song du Sud (1127-1279), nous indiquent que la superficie de Mei-tch'eng pendant la dynastie Song du Sud était d'environ 5,6 km^2, soit quatre fois celle de la zone urbaine actuelle de Mei-tch'eng (Zhu, 2004, p.50). La période de la dynastie des Song du Sud a été la plus prospère de l'histoire de Yen-tcheou, sachant que la dynastie Song était l'une des dynasties les plus prospères de Chine sur le plan économique et culturel, et que son esthétique est considérée comme la plus haute de Chine. Pendant cette période, Yen-tcheou fut l'un des « trois auxiliaires de la capitale » les plus importants, assurant la protection de Hang-tcheou, alors capitale du pays. Depuis la fin de la dynastie des Yuan et le début de la dynastie des Ming (1362), lorsque Li Wen-tchong, le général défenseur de Yen-tcheou lui a apporté des modifications, la ville n'a pas connu de changements majeurs pendant plus de six cents ans.

Cependant, avec le développement moderne des transports terrestres, le statut de Mei-tch'eng en tant que centre de transport commercial fluvial a décliné,

[115] Elle a été nommée Yen-tcheou par l'empereur en raison de la présence de l'ermitage de Yen Tseu-ling 严子陵, un célèbre ermite de haute moralité de la dynastie des Han de l'Est (25 après J.-C. - 220) .
[116] La région administrative de second niveau équivaut à l'actuelle ville préfectorale.
[117] Le dragon est le symbole de l'empereur en Chine. Ces quatre empereurs avaient été les plus hauts fonctionnaires de Yen-tcheou avant de monter sur le trône.
[118] Le *Yen-tcheou Tou-king* est le premier atlas du Tou-king existant en Chine. Il s'agit d'une forme de chorographie, qui introduit la géographie locale par des cartes et des textes. La première édition a été achevée sous la dynastie des Song du Sud.

et la ville n'est plus aujourd'hui qu'un canton, dont le statut administratif est juste supérieur à celui d'un village.

Aujourd'hui, Mei-tch'eng est située dans le canton[119] 镇 de Mei-tch'eng, le district de Kien-tö 建德, et la province du Tchö-kiang 浙江, à la confluence de trois rivières (Sin-Ngan 新安江, Lan 兰江 et Fou-tch'ouen 富春江) de la section médiane du fleuve Ts'ien-t'ang (fig. 147 et 148). Elle a bénéficié au cours de son histoire, d'activités commerciales et d'échanges prospères, dans un cadre paysager de grande qualité, et possède de ce fait encore aujourd'hui un riche patrimoine historique et culturel. Elle bénéficie pour cela d'un label historique de « station prospère à la confluence des trois rivières et capitale millénaire de Yen-tcheou » (三江繁华驿，千年严州府).

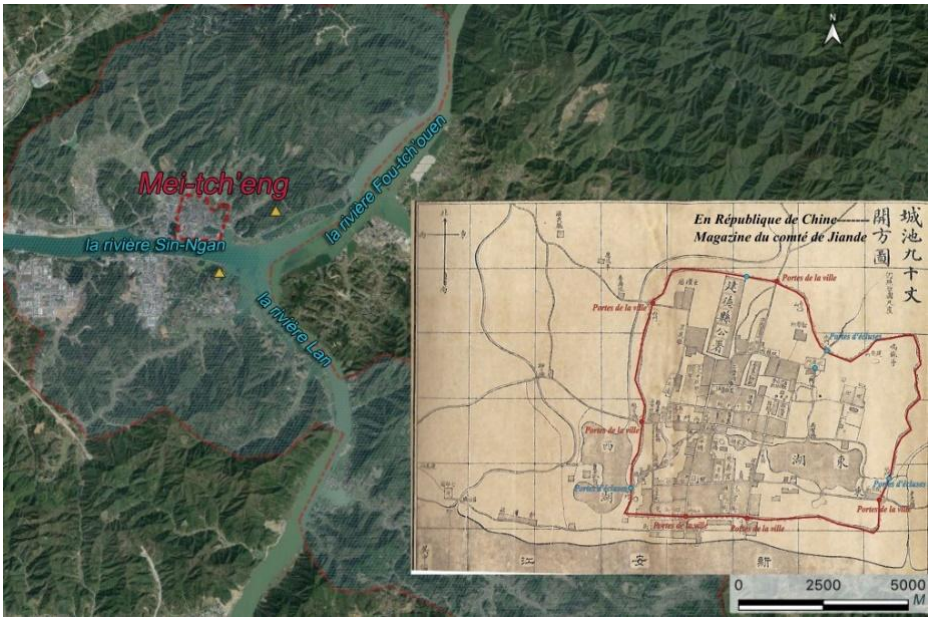


Figure 148. Aire urbaine de l'ancienne ville de Mei-tch'eng à la confluence de trois rivières, aujourd'hui et en 1919. Source : X. ZHOU, 2022

Toute l'histoire de Mei-tch'eng, depuis la sélection du site, jusqu'à l'organisation de la ville, ses bâtiments, temples, remparts et jardins, ainsi que ses voies de communication, doit être analysée sous l'angle des théories d'aménagement traditionnelles, notamment du feng-shui mais aussi le *Kouan-tzeu* (ou *Guanzi*) et le *Tcheou-Li – Kaogongji*. Cette influence s'est exercée au moment de sa création et de ses reconstructions successives, mais également dans les projets actuels de restauration ou de nouveaux quartiers dans la ville.

[119] Le canton 镇 correspond au quatrième niveau administratif en Chine. Le cinquième niveau est le village. Les divisions administratives de la République populaire de Chine se décomposent dans l'ordre en provinces (34 au total), préfectures (333 au total), districts (2 843 au total) et cantons (38 602 au total). (31 déc. 2022). (Zelai Xu, Urbanisation et Croissance des Villes en Chine, p. 77 ; et http://xzqh.mca.gov.cn/statistics/2022.html

3.2.1.1. Le modèle spatial idéal feng-shui de Mei-tch'eng

Il faut, pour comprendre l'emplacement et la disposition de la ville de Mei-tch'eng, tout d'abord faire référence à la théorie du Yin et du Yang, concept philosophique chinois qui s'articule autour de l'équilibre entre deux forces opposées mais complémentaires, les principes féminins et masculins. « Là où il y a du Yang, il y a du Yin, et là où il y a du Yin, il y a du Yang » (Petrucci, 1910, p.19). « Yin et Yang, montagnes et eau » est le modèle de base pour l'emplacement d'un site Feng-shui.

La ville de Mei-tch'eng est ainsi située en terre Yang (梅城位于阳地), car en feng-shui, le Yang correspond au « sud de la montagne et au nord de l'eau », et le Yin le contraire. Le Yang symbolise ici la prospérité, l'énergie et l'ensoleillement. En effet, le feng-shui de Mei-tch'eng s'articule autour des grandes rivières et des systèmes montagneux du Tchö-kiang (les monts Yu-ling, les monts Long-men et les monts Ts'ien-li Gang) qui convergent tous vers la ville.

La ville de Mei-tch'eng répond à des critères feng-shui au niveau de son implantation et de son organisation spatiale et elle est plus spécifiquement typique du modèle du « site précieux de feng-shui » à symétrie axiale.

On y retrouve ainsi, parmi les éléments du modèle présentés dans le premier chapitre, la chaîne de montagnes Yu-ling (昱岭), qui serpente depuis le nord-est et la ville de Tong-lou, et se termine au nord de Mei-tch'eng, y composant des « veines de dragon » et la « montagne supérieure » du site de la ville. A l'extrémité des « veines du dragon » se trouve la montagne Wu-long, correspondant à la « montagne principale » qui s'élève à plus de 900 mètres d'altitude. Ce relief constitue un écran exposé au sud, bloquant les courants froids du nord et les flux d'air humides soufflant de l'océan au sud, favorisant les précipitations, le développement de la végétation et des sources coulant toute l'année depuis ces montagnes, alimentant Mei-tch'eng en eau claire, et formant deux lacs dans la ville, les lacs Est et Ouest.

Concernant le choix du site, le feng-shui de Mei-tch'eng respecte le principe *Ts'ing-long* (dragon azur) à l'Est (左青龙), *Po-hou* (tigre blanc) à l'Ouest (右白虎), *Tchou-ts'uo* (oiseau vermillon) à l'avant (au Sud) (前朱雀), et *Hiuan-wou* (tortue noire) à l'arrière (au Nord) (后玄武) » (figure 149), composant un « Site précieux de Feng-shui » complet circulaire semi-fermé. En effet, à l'est de Mei-tch'eng, la montagne « Tsien-ngan » (建安) correspond au « dragon azur », doublé plus à l'est par la « colline nord » correspondant à la « montagne protectrice de l'est ». À l'ouest de Mei-tch'eng se trouve la montagne « Tsien- tch'ang » (建昌), correspondant au Tigre blanc, associée à l'ouest à « Hi-chan Ling » (西山岭) qui est la « Montagne protectrice de l'ouest », relief secondaire relié à la montagne Wu-long.

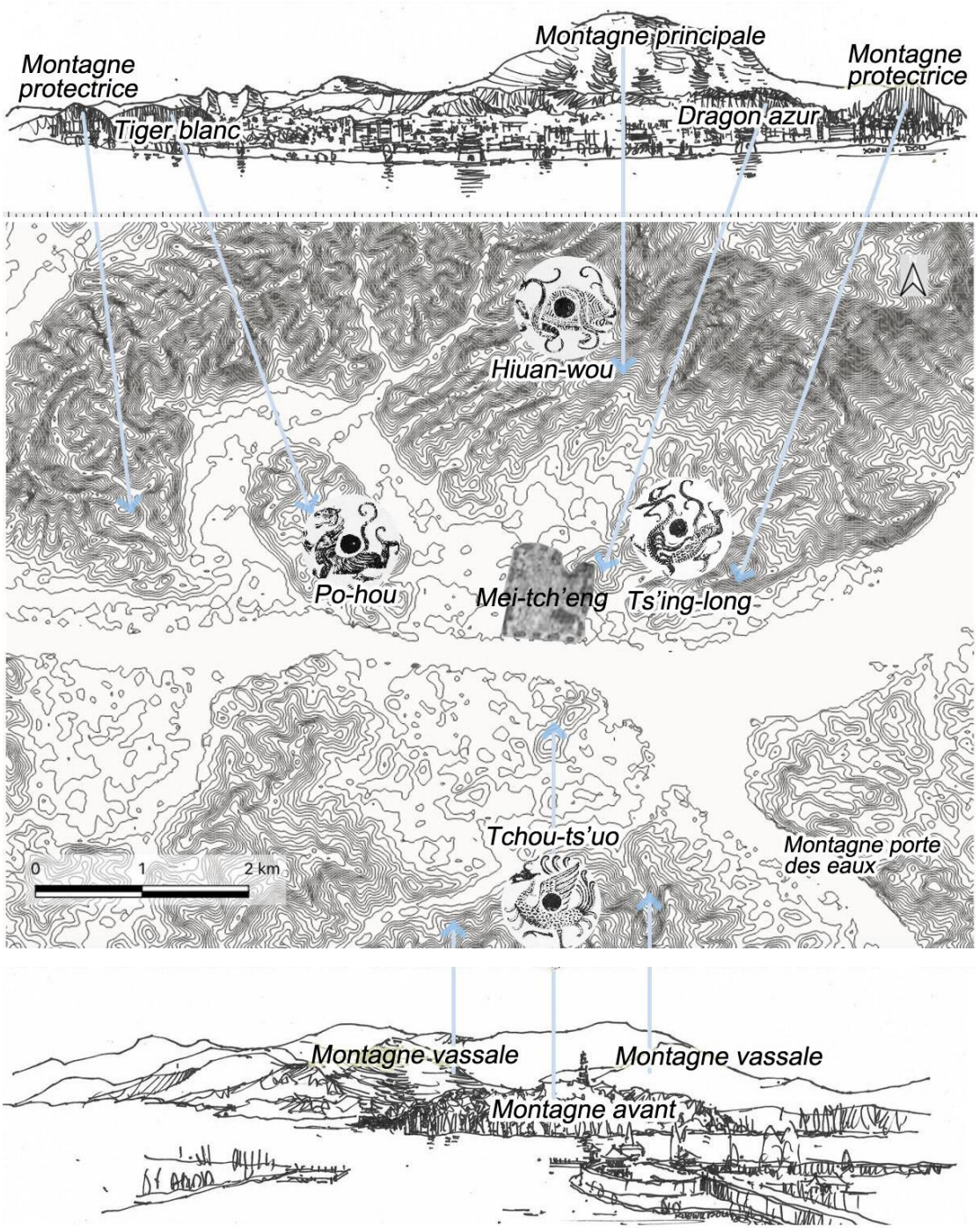


Figure 149 : Le modèle spatial Feng-shui idéal de Mei-tch'eng
En haut : Profil paysager de Mei-tch'eng d'ouest en est. Au milieu : Représentation à plat de la répartition des « quatre animaux » à Mei-tch'eng
En bas : Profil paysager au sud de Mei-tch'eng avec le *Ngan-chan* ou « Montagne avant » et les *Tch'ao-chan* ou « Montagne vassale »
Source : carte : X. ZHOU (2023), dessins à la main : X. DOU (2023)

Mei-tch'eng est située au bord de la rivière Sin-ngan, au sud de la ville, élément du cours supérieur du fleuve Ts'ien-t'ang. Sur la rive sud de la rivière Sin-ngan (rive droite) se trouve la « Colline sud », également connue sous le nom

de « Nan-chan », et correspondant à la « montagne avant ». Sur ce relief « Nan-chan » a été érigée la pagode « Nan-feng ». Au sud de « Nan-chan » se trouve la montagne Mamu, ou montagne « Tch'ao-chan », s'élevant à plus de 400 mètres d'altitude.

L'axe du nord au sud fait donc se succéder la « Montagne supérieure » (la chaîne Wu-long), la Montagne principale (Wu-long) qui correspond au *Hiuan-wou* « tortue noire », le site (Mei-tch'eng), la rivière Sin-ngan, la « montagne avant » (Nan-chan) qui est le *Tchou-ts'uo* « L'oiseau vermillon », et la « montagne vassale » (montagne Mamu). L'axe d'est en ouest alterne la « Montagne protectrice gauche » (Colline nord), le *Ts'ing-long* ou « Dragon azur » (montagne Tsien-ngan), le site (Mei-tch'eng), le *Po-hou* ou « Tigre blanc » (montagne Tsien-tch'ang) et la « Montagne protectrice droite » (*Hi-chan Ling*) (figure 149).

3.2.1.1.1. Les veines de dragon de Mei-tch'eng

Les veines du dragon (dragons *Long*, en pinyin : Lóng mài, 龙脉) est une chaîne de reliefs continus et serpentant (fig. 150 et 151) où circule le *K'i*. L'extrémité d'une veine de dragon forme la montagne d'appui d'un site Feng-shui, appelé *Tchen-chan* (镇山), la montagne qui retient l'aura du site. A Mei-tch'eng, c'est la montagne Wu-long (figure 151) au nord de l'ancienne ville qui correspond aux veines du dragon.

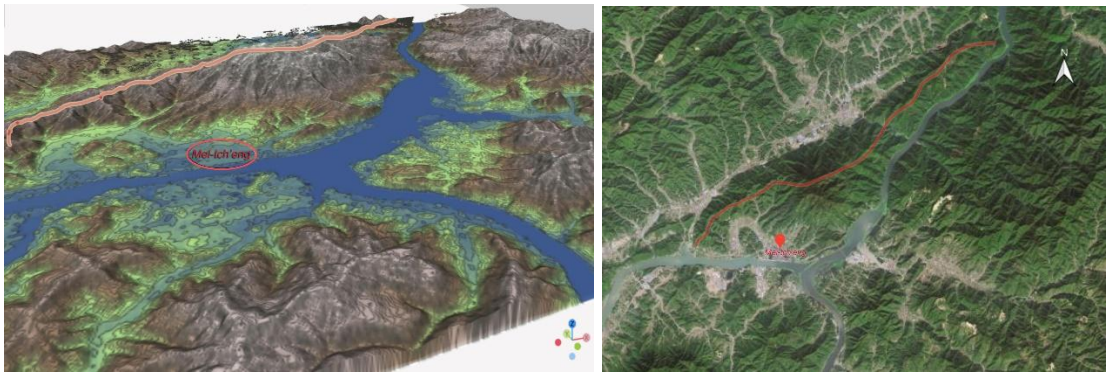


Figure 150 : Les veines du dragon de Mei-tch'eng (souligné par le trait rouge), faisant partie de la chaîne de montagnes Yu-ling. (Source : X. ZHOU, 2023 et Google map)



Figure 151. Ancienne ville de Mei-tch'eng avec montagnes (la montagne Wu-long est la veine de dragon de Mei-tch'eng qui est aussi le *Tchen-chan*[120] de Mei-tch'eng) et rivières (Sin-ngan) interdépendantes (relation spatiale montagnes-ville-eau). Dessin : X. DOU

En effet, dans la théorie du Feng-shui, « Les montagnes déterminent la prospérité des populations et l'eau détermine l'arrivée des richesses » (山主人丁，水主财). Les veines de dragons qui s'étirent symbolisent la reproduction continue des générations futures, tandis que la montagne Wou-long (乌龙山), riche en thé et en herbes médicinales, fournit aux habitants une multitude de produits.

Par ailleurs, en Chine, le dragon est le symbole et l'incarnation de l'empereur[121] et historiquement, Mei-tch'eng, ou Yen-tcheou, fut en effet le « pays du dragon caché » pour quatre empereurs de la dynastie des Song. Il fait également écho à l'affirmation selon laquelle il existe des « veines de dragon » dans la région (l'empereur est considéré comme la représentation du dragon) et à une légende de la ville de Yen-tcheou et sa campagne qui dit : « Il y a un souffle d'empereur à Mei-tch'eng, et un véritable fils de Dieu en sortira. »

Basée sur le Feng-shui de Mei-tch'eng, la montagne Wu-long est assimilée à un dragon couché, les deux lacs à l'est et à l'ouest étant les yeux du dragon, la rivière Sin-ngan et la rivière Lan ses deux barbes, et les deux pagodes au nord et au sud étant ses deux cornes (Zhu Muqing, 2004, p.118).

Dans le *Yen-tcheou Tou-king* de la dynastie des Song, on trouve également une carte de la ville où sont représentés huit portes et un mur d'enceinte séparant le lac de l'Ouest de la ville (figure 152), formant un modèle Feng-shui

[120] Le Tchen-chan 镇山 désigne une montagne qui assure la sécurité d'un lieu. C'est comme un soldat chargé des tâches de défense

[121] Le Fils du Ciel était le souverain maître de tout l'empire ; son autorité suprême s'étendait sur toutes les principautés particulières ; il représentait le Souverain Seigneur de l'Univers ; il était seul à avoir le droit d'offrir les sacrifices au Souverain Seigneur, à la Terre, aux esprits des quatre points cardinaux, aux génies des montagnes et des cours d'eau de tout l'empire.

de « un œil ne devient pas un dragon ». Cette représentation a une certaine base historique dans le folklore local, suggérant la coupure de la veine du dragon pour empêcher la réapparition des empereurs qui ont renversé le régime dans la préfecture de Yen-tcheou. En effet, historiquement, à la suite de soulèvements paysans à Yen-tcheou, le chef de l'armée rebelle qui gouvernait Yen-tcheou s'est autoproclamé empereur. Couper ou détruire la Veine du Dragon revient à essayer de tuer l'Empereur. Cet agencement urbain était ainsi utilisé par la dynastie en place à l'époque pour empêcher l'établissement d'une nouvelle dynastie ou l'émergence d'un nouvel empereur.

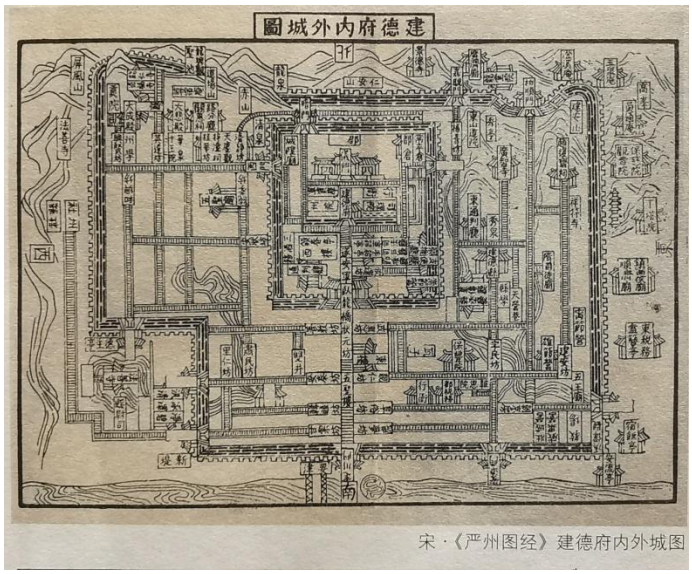


Figure 152 : « *Carte de la ville intérieure et extérieure de la préfecture de Kien-tö* » (建德府内外城图) dans le *Yen-tcheou Tou-king*, Dynastie des Song (Zhu Muqing, 2004, p.51)

3.2.1.1.2. - L'eau et le feng-shui à Mei-tch'eng

Mei-tch'eng est située, idéalement, au nord de la confluence de trois rivières, en terre Yang, dans la position de *Jouei*, et présente grossièrement la forme de l'eau de « ville du Métal » (fig. 153). Le site, en contexte favorable, n'est donc pas sujet à l'érosion directe de la rivière Sin-ngan.

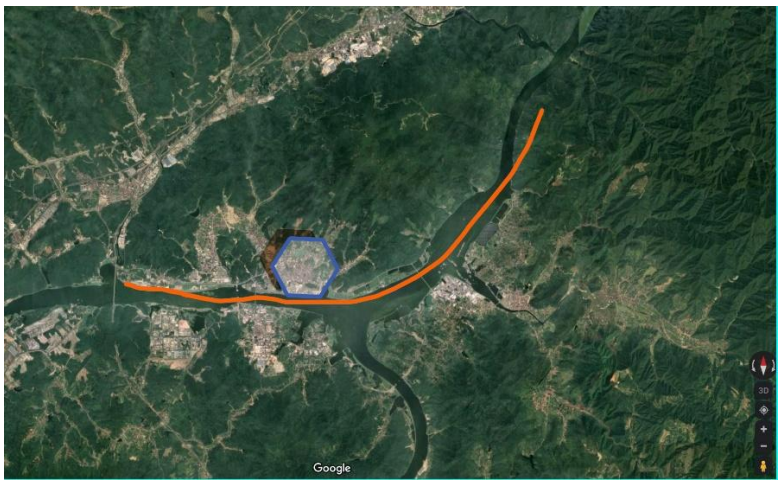


Figure 153 : Schéma de la position de Jouei où se trouve Mei-tch'eng.

L'ancienne ville de Mei-tch'eng se trouve également dans une situation de l'eau dite « horizontale » (横水局) particulièrement favorable (Yang Liu, 2002, p. 81), où le cours d'eau qui arrive au site est large et celui qui en sort est étroit, et où il peut être caché à la vue.

Le *Lai-chouei* [122], l'eau qui arrive à Mei-tch'eng, est en effet large et en grand volume, tandis que le *K'iu-chouei*[123], l'eau qui quitte Mei-tch'eng, est étroite et prend un tracé sinueux, notamment dans la section de la rivière Fou-tch'ouen jusqu'à Tong-lou à quelques kilomètres en aval de Mei-tch'eng, où les nombreux reliefs escarpés avec des pics, ont tendance à masquer la rivière, ce qui est de bon augure pour la ville (Figure 154).



Figure 154 : Vue du *K'iu-chouei* de Mei-tch'eng à la confluence des trois rivières.

[122] le *Lai-chouei* également connu sous le nom de « *Tian-men* 天门», qui signifie la porte du ciel.
[123] le *K' iu-chouei* également connu sous le nom de « *Di-hu* 地户», qui signifie la porte de la terre.

3.2.1.1.3.- L'influence des « cinq éléments » du feng-shui sur l'aménagement de Mei-tch'eng

La théorie des *cinq éléments* faisant référence aux cinq dynamiques fondamentales de l'évolution du Yin et du Yang, ainsi qu'aux cinq substances de base, est souvent utilisée dans la planification urbaine traditionnelle, et on la retrouve dans le modèle feng-shui de l'ancienne ville de Mei-tch'eng. Par exemple, l'attribut de l'Est étant le bois, toutes les plantations, mais aussi les activités culturelles, littéraires et religieuses sont disposées à l'Est de la ville pour leur prospérité. Cela explique pourquoi l'Académie Long-chan (龙山书院), le temple de la littérature du comté (文庙), le pavillon Wen-chang (文昌阁) (qui signifie prospérité culturelle), le temple Yu-quan et la pagode du Pei-feng de Mei-tch'eng ont tous été construits à l'Est ou dans la partie orientale de la ville. Chaque activité possède également ses propres attributs des *cinq éléments*, et tous peuvent ainsi trouver leur emplacement adéquat dans la ville.

3.2.1.1.4.- Le rôle de l'orientation du « Pa-koua » dans la construction de la ville de Mei-tch'eng.

L'emplacement des portes, cinq portes terrestres dites sèches, et quatre portes dites d'eau (figure 9), et des pagodes jumelles au nord et au sud de la ville ont également été déterminés sous l'influence des orientations feng-shui du Pa-koua.

Yen-tcheou a été reconstruite trois fois au cours de son histoire : la première fois au cours de la dynastie des T'ang (884), la deuxième au cours de la dynastie des Song du Nord (1121), et la troisième à la fin de la dynastie des Yuan et au début de la dynastie des Ming, par Li Wen-tchong (vers 1368). Ce dernier, général de la défense de Yen-tcheou, a reconstruit les murs de la ville à des fins militaires, avec cinq portes dans quatre directions : Xing-ren à l'est, He-yi à l'ouest, Cheng-qing au sud, Gong-chen au nord et Wu-ding au nord-ouest. En plus de ces cinq portes terrestres dites sèches, il y avait également quatre portes dites d'eau (figure 155)

Parmi les cinq portes sèches, la porte orientale qui s'ouvre au coin sud-est, est particulièrement importante, car elle correspond à la direction Pa-koua « Siun », qui signifie « entrer ». Selon le principe de divination du Pa-koua, « Siun » qui est la « porte du vent », accueillant le vent et la chance, attirant la richesse et la prospérité économique, est dédiée au commerce, au voyage et au tourisme.

Au début de la dynastie des Ming, la fermeture de la petite Porte Nord (Porte Bai-shun) découle également de la théorie Feng-shui, car selon le Pa-koua, le nord-est est la position du diable et de la colère, d'où provient l'énergie « maléfique » et « démoniaque », bloquée et conjurée par le mur construit pour la boucher.



Figure 155 : Emplacement des portes de Mei-tch'eng et structure actuelle de la ville (X. ZHOU, 2022)

La position de la route officielle de la ville vers la capitale est également liée à la théorie du Feng-shui. Elle est située au nord-ouest, vers la montagne Wu-long, qui correspond à la position « Ts'ien » du Pa-koua, ce qui signifie « le ciel », et qui fait référence à l'endroit où le « Fils du Ciel » (l'Empereur) réside.

3.2.1.1.5- Le Feng-shui des pagodes jumelles Nord et Sud

Le Feng-shui de Mei-tch'eng s'appuie également sur deux pagodes qui se font face de part et d'autre de la rivière Sin-ngan (figures 156 et 157), la pagode *Siun* (ou *Nan-feng*) et la pagode *Mao* (ou *Pei-feng*).



Figure 156 : Localisation des Pagodes Siun et Mao de Mei-tch'eng. (Source : Chen Ruojue, 2019).



Figure 157 : La Pagode *Siun* (Nan-feng, premier plan) et la Pagode *Mao* (Pei-feng, second plan). (Source : Hang Xiaowen, 2022)

La pagode de Nan-feng (*Nan* signifiant le sud, et *feng* le pic de la montagne) est construite sur la montagne Nan, au sud-est de Mei-tch'eng. Elle fut d'abord construite sous la dynastie des Song, et reconstruite la 25e année *Kiai-king* de la dynastie des Ming (1546). Selon le « Pa-koua », le sud-est appartenant à *Siun*, le *Nan-feng* est donc aussi appelé *Siun-feng*, et la pagode sous le nom de Pagode Siun.

La pagode *Pei-feng* (*Pei* signifie le nord), également connue sous le nom de *Mao-ta*, a été construite sur la colline nord, directement à l'est de la ville de Mei-tch'eng, entre la montagne Wu-long au nord et la confluence des trois rivières au sud. Elle a également été construite sous la dynastie des Song, et reconstruite la 27e année *Kiai-king* de la dynastie des Ming (1548). *Mao* fait référence à l'Est dans les « douze branches terrestres[124] » de l'ancien système de calendrier chinois, *Mao* signifiant luxuriant, c'est-à-dire « où tout pousse et s'épanouit ». C'est pourquoi elle est également appelée la Pagode *Mao*. La raison pour laquelle elle n'est pas appelée « Pagode *Tchen* », qui correspond à l'Est selon le « Pa-koua », est peut-être lié au fait que le mot *Tchen* est le même et a le même son que le mot « séisme », ce qui serait de mauvais augure. La raison la plus fondamentale de la construction de ces pagodes jumelles dès la dynastie Song, est la recherche du feng-shui parfait à Yen-tcheou pour que la culture et l'éducation s'y

[124]Le cycle sexagésimal est un système chinois de numérotation des unités de temps basé sur la combinaison de deux séries de signes, les dix tiges célestes et les douze branches terrestres, permettant d'obtenir soixante combinaisons différentes.

épanouissent et y prospèrent pendant longtemps. Leur reconstruction avait pour objectif de perpétuer ce Feng-shui, et garantir le rayonnement et l'épanouissement littéraire de la ville. Le célèbre géographe de la dynastie des Song, maître de la géomancie, Wou King-louan (? -1064) exprime cette idée dans un poème sur le feng-shui de Yen-ling (ou Yen-tcheou) qui dit : « *Depuis la reconstruction des pagodes sur les deux sommets de Mao et de Siun, les tchouang yuan*[125] *ont été couronnés de succès* » attestant de leur rôle propitiatoire (卯巽二峰重建塔，状元从此冠群英). La huitième année de *Hong-tche* (1495), Li Dö-houei, le gouverneur de Yen-tcheou, a également fait inscrire parmi les « huit attractions de Yen-ling » : « *Les tours pagodes annoncent l'apparition du « dieu de la littérature* » [ce qui correspond au *tchouang-yuan*] ». Une tablette de pierre gravée, aujourd'hui au rez-de-chaussée de la pagode Nan-feng, propose un texte écrit par Yen Mao-ts'ing, procureur suprême de l'État (Zuo Du-yu-shi 左都御史) durant la dynastie des Ming qui dit la même chose : « *Mao est dans la position Li du Pa-koua, et Li et Siun sont proches l'un de l'autre, de sorte que les deux pagodes s'élevant côte à côte prodiguent une situation* [de feng-shui] *complète et un esprit rayonnant. Quel présage de prospérité littéraire !* » (卯于卦位为离，离巽相薄，二塔并耸，则形势全而灵光焕，其文明之象乎！).

La construction des pagodes nord et sud avait en outre également pour fonction de « bloquer l'eau » selon la théorie du feng-shui. L'eau étant une « richesse », il est conseillé « d'ouvrir la porte du ciel » ou *Lai-chouei* (天门), c'est-à-dire que les apports en eau depuis l'amont d'un site doivent être larges, pour favoriser la richesse. En revanche, la « porte de la terre » doit être fermée, c'est-à-dire que les éléments hydrauliques à l'aval du site doivent être étroits pour que la richesse ne s'épuise pas. C'est la fermeture de cette « porte de terre » (*K'iu-chouei*) qui est généralement la préoccupation la plus importante en feng-shui. A Mei-tch'eng, la confluence des rivières Lan et Sin-Ngan, forme un large plan d'eau en amont de la rivière Fou-tch'ouen, malgré les reliefs environnants. La construction des deux pagodes en ce lieu précis, permet alors de réunir le *K'i*, énergie vitale dans le feng-shui, et de fermer la « porte de terre », en resserrant symboliquement le flux d'eau, pour qu'il ne soit pas perdu trop rapidement.

Les deux pagodes étant éclairées la nuit, servaient également de repère pour les navires.

Les deux pagodes jumelles composant un paysage parfait, l'une des fameuses « huit attractions de Yen-ling » où « les pagodes jumelles planent au-dessus des nuages », elles ont été classées en 2019, par le Conseil d'État chinois comme le huitième lot des vestiges culturels nationaux clés protégés au titre de l'architecture ancienne.

[125] Le "*tchouang-yuan* 状元" correspond à la première place, de champion, dans l'« examen du palais royal », qui était l'examen impérial le plus élevé dans l'ancienne Chine.

3.2.1.2. L'héritage des théories de planification urbaine du *Tcheou-Li – K'ao-kong ki* et du *Kouan-tzeu* à Mei-tch'eng

Le choix du site et la construction de Mei-tch'eng, historiquement capitale régionale, répondent aux principes du feng-shui, mais sont également conformes aux théories traditionnelles chinoises de la construction des villes, particulièrement du *Kouan-tzeu* (le chapitre *Tch'eng-ma* dans le Kouan-tzeu).

Les principes du *Kouan-tzeu* concernant le choix du site de la capitale, présentés dans le premier chapitre, s'appuient sur une approche pragmatique et organique où l'édification d'une ville capitale se fait en fonction des ressources naturelles présentes et de la géographie locale. La construction des murs des villes n'était ainsi pas nécessairement conforme aux règles de l'équerre et de l'arrondi, ni le tracé des routes aux normes de la rectitude et de la planéité.

Lorsque Mei-tch'eng a été fondée, elle a été bâtie selon les principes du *Kouan-tzeu*, indiquant « *Lorsqu'un sage construit une capitale, il doit choisir un endroit stable et fiable avec des terres fertiles, adossé à une montagne, avec des rivières ou des lacs à gauche et à droite, et avec des fossés bien construits à l'intérieur de la ville pour un drainage facile dans une grande rivière* ». La ville avec « le dos faisant face à la montagne et le visage face à l'eau » est en effet adossée au mont Wou-long, d'où coulent trois rivières vers les deux lacs de la ville reliés d'est en ouest par le canal de Yu-tai, avant de se jeter dans la rivière Sin-ngan située au sud de la ville. Elle est par ailleurs protégée par les monts Tsien-ngan et Tsien-tch'ang à gauche et à droite et dispose de grandes étendues de terres fertiles au nord et à l'ouest de la ville.

La construction de la ville respecte également les normes du *K'ao-kong ki* en ce qui concerne les capitales des États vassaux.

Le modèle urbain de Mei-tch'eng est ainsi carré, et sa taille respecte le niveau d'échelle de son statut de petit état vassal. Le *Kaogongji* précise en effet que les vassaux ne pouvaient établir qu'une seule capitale, et que la taille de la capitale dépendait également du niveau du titre[126] : ainsi la ville du roi de la dynastie Tcheou avait une superficie de neuf *lis*[127] carrés, elle était de sept *lis* carrés pour le Gong, de cinq *lis* carrés pour le Hou, et de trois *lis* carrés pour le Nan. Lorsque Mei-tch'eng a été construite, elle était à l'échelle de capitale d'un petit État vassal, et de ce fait, la distance entre la rive est du lac Est de Mei-tch'eng et la rive ouest du lac Ouest est de 1,3 kilomètres selon l'ancienne carte de la dynastie Song (figure 152), soit presque trois *lis*.

La carte de la *ville intérieure et extérieure de la préfecture de Kien-tö* sous la dynastie des Song (figure 152), montre également une disposition type en damier de la ville, avec trois rues horizontales et trois rues verticales orientées est-ouest

[126] Les titres des rois vassaux se divisent en cinq rangs, du plus élevé au plus bas : Gong, Hou, Bo, Zi et Nan.
[127] Sous la dynastie des Tcheou et les dynasties des Ts'in et des Han, un li équivaut à 415.8 mètres actuels, ce qui signifie que 1.3 kilomètres équivaut à presque trois lis.

et nord-sud (figure 152), conforme à l'échelle de capitale d'un petit État vassal dans le *Kaogongji*, sachant que dans le système rituel, la « ville royale » des Tcheou disposait, elle, de « neuf *lis* carrés, neuf rues horizontales et neuf rues verticales » comme on peut le voir sur la carte de Chang'an sous la dynastie des T'ang (figure 158).

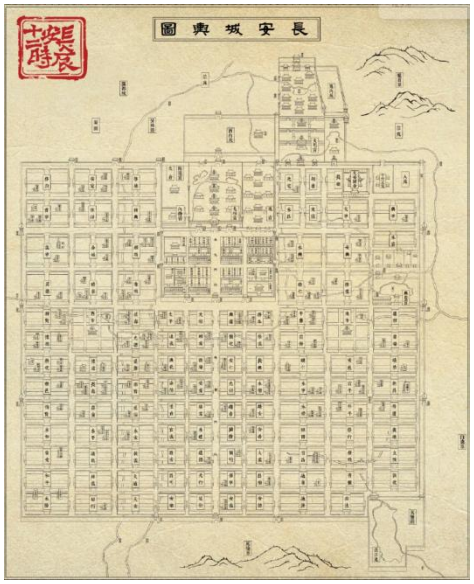


Figure 158 : Schéma de la ville de Chang'an sous la dynastie des T'ang (disposition type en damier ; trois portes sur chaque côté de la muraille ; la cité impériale est placée au centre près du nord ; 108 Fangs au total). (Source : https://m.thepaper.cn/baijiahao_4303836)

Selon le *K'ao-kong ki* la « ville royale » des Tcheou avait aussi « trois portes » de chaque côté est, sud, ouest et nord. Le plan de la ville de Chang'an (figure 159) de la dynastie des Han presque carrée, montre ainsi trois portes sur chaque côté, tout comme le plan de la ville de Chang'an de la dynastie des Souei et des T'ang (figure 158).

Le nombre et l'emplacement des portes de Mei-tch'eng ont, eux, varié selon les périodes historiques. Sur la *Carte de la ville intérieure et extérieure de la préfecture de Kien-tö* de la dynastie des Song (figure 152), on peut voir que Mei-tch'eng, avait huit portes, avec une porte à l'est, deux portes à l'ouest, deux portes au nord et trois portes au sud. Ce nombre élevé de portes au sud pour une ville de rang inférieur, est lié à son essor économique très important à cette période, et la nécessité de faciliter les transferts intenses entre la ville, enserrée dans ses murailles, et le fleuve au sud. De plus, s'y ajoutait également quatre portes d'eau (figure 155).

La *Carte de la préfecture de Yen-tcheou* de la dynastie des Ming (figure 159) montre, elle, qu'à cette période il n'y avait plus que cinq portes à la ville, une dans chaque direction cardinale est, ouest, sud et nord, plus une autre au coin du nord-ouest.

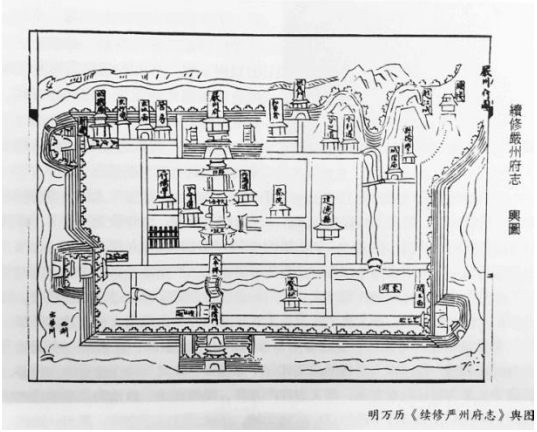


Figure 159 : Carte de Yen-tcheou issue des *Chroniques locales du renouveau de la capitale de Yen-tcheou*, Wan-li (1573-1620) de la dynastie des Ming. (Source : Zhu Muqing, 2013, p.7)

La structure de la ville et la disposition des bâtiments procèdent également des principes du *K'ao-kong ki* qui indique pour la « ville royale » des Tcheou : « A gauche (à l'orient) se trouve la salle des ancêtres ; à droite (à l'occident), est placé le lieu consacré au génie (dieu) de la terre. En face (au midi), c'est le Palais royal. En arrière (au nord), on trouve le marché public », de sorte que le Palais (la salle d'audience) se trouvait au milieu de la ville. L'emplacement du Palais dans le *Kaogongji* obéissait alors au principe du « choix du milieu ». Cependant, à partir des dynasties Sui et Tang, l'emplacement du palais a été préféré « au centre près du nord », le nord étant associé au pouvoir royal. Les chefs-lieux de préfecture comme Mei-tch'eng présentaient une disposition similaire comme le montre la *Carte de la ville intérieure et extérieure de la préfecture de Kien-tö* de la dynastie des Song (figure 153) : l'extrémité nord de l'axe nord-sud de Mei-tch'eng abrite le bureau du gouvernement de la préfecture, les divers services administratifs et la résidence de la famille du gouverneur. Sur le côté gauche (est) de Mei-tch'eng, on trouve une « salle ancestrale 祖 » (de Zhao Fuzhai), et sur le côté droit (ouest), les bâtiments des « génies de la terre 社 » avec le temple des cinq saints[128] et le temple *Chenghuang* qui est le dieu protecteur de la ville. L'emplacement des bureaux du gouvernement préfectoral n'a pas changé depuis lors comme on le voit sur les cartes du début du XXe siècle et actuelle (figure 160).

La ville était par ailleurs divisée en 28 « Fangs » (ou zones résidentielles).

[128] Dieu de la montagne, Dieu de la terre, Dieu des fleurs, Roi de la médecine, Roi du dragon.



Figure 160 : Gauche : Carte du district de Kien-tö (Yen-tcheou - Mei-tch'eng) pendant la République de Chine (1912-1949), dans les *Chroniques locales du district de Kien-tö* (Source : Zhu Muqing, 2004, p.45). Droite : Carte de la ville aujourd'hui. L'emplacement des bureaux du gouvernement et la structure de la ville ancienne n'ont pas changé.

La place importante de Mei-tch'eng dans le réseau des villes chinoises antiques, notamment sous la dynastie des Ming, apparait à travers sa muraille et les motifs de ses créneaux.

A cette époque, la hauteur de la muraille de Mei-tch'eng (chef-lieu de la préfecture) n'était certainement pas supérieure à celle de Hang-tcheou (chef-lieu provincial), elle-même inférieure à celle de la muraille de Nanjing ou de Pékin (la capitale de la dynastie Ming était à Nanjing au début, avant d'être déplacée à Pékin). À la fin de la dynastie des Ming, Chai Tingran décrivait dans son *Rapport sur la construction de la ville* que la muraille de Yen-tcheou avait une échelle de cent « Zhi 雉 » (unité de longueur à l'époque antique), et que la taille d'un *Zhi* de la muraille était de trois « Zhang 丈» en longueur et d'un *Zhang* en hauteur. Un *Zhang* à l'époque correspondant à 307,2 centimètres d'aujourd'hui, la hauteur de la muraille de Mei-tch'eng à l'époque était donc supérieure à 3 mètres.

Les créneaux de la muraille de Mei-tch'eng sont particulièrement remarquables, prenant le même motif de « fleur de chimonanthe odorant » (en pinyin : Mei-hua, 梅花) que ceux des capitales de Nanjing et de Pékin, mais en utilisant seulement une moitié de fleur (figure 151 et 159). En effet, sous la dynastie des Ming, seule la capitale nationale était autorisée à construire une « ville de fleur de chimonanthe odorant ». Cette autorisation d'utiliser ce motif montre combien la ville de Mei-tch'eng était importante aux yeux de l'empereur des Ming. C'est d'ailleurs là qu'est l'origine du nom de la ville de Mei-tch'eng.

3.2.1.3. La persistance du Feng-shui et des théories urbaines du *Tcheou-Li - K'ao-kong ki* dans la restauration du patrimoine et les nouveaux projets paysagers de la ville de Mei-tch'eng

Au cours des 40 dernières années de réforme et d'ouverture de la Chine, l'économie s'est développée rapidement et la population est devenue plus exigeante en termes d'amélioration de son cadre de vie. C'est dans ce contexte que Che Jun 车俊, secrétaire du Comité du Parti de la province du Tchö-kiang, a donné en 2018 une nouvelle impulsion à la ville de Mei-tch'eng, avec des instructions générales de « Construire une belle ville dans la nouvelle ère et recréer une nouvelle apparence de la capitale millénaire ». Il a ouvert un nouveau chapitre de l'histoire de Mei-tch'eng, en s'efforçant d'en faire un modèle de petite ville dans la province du Tchö-kiang, pour ses qualités paysagères, environnementales et touristiques. Divers projets de restauration des systèmes hydrauliques, des remparts et paysagers ont ainsi été mis en œuvre depuis dans cette optique à Mei-Tch'eng. Ces projets s'intègrent aussi dans la logique du nouveau Plan national d'urbanisation de 2014, qui veut planifier les divers aspects de l'urbanisation, de la migration rurale-urbaine et de l'intégration à la distribution spatiale des villes et aux liens entre elles, et au développement durable, concept qui a pris une ampleur croissante dans le développement urbain de la Chine au cours des dernières décennies, à l'image des autres régions du monde. Ce plan fixe des objectifs chiffrés et, en tant que principe directeur, met l'accent sur une approche durable et centrée sur les personnes, en accordant plus d'attention au bien-être - un changement significatif et positif par rapport à l'accent économique mis sur le développement foncier à l'époque (Bai et al., 2014). De nombreuses innovations institutionnelles en matière de gestion territoriale intégrée ont alors été menées notamment dans les villes confrontées à la nécessité de mettre en œuvre des mesures de lutte contre la pollution de l'eau et avec des objectifs plus larges de rénovation urbaine (Brombal et Moriggi, 2017), comme ce fut le cas à Mei-tch'eng. Ces expérimentations ont été guidées par une logique d'intégration de l'environnement et du développement dans la prise de décision, en se basant sur la reconnaissance d'un environnement propre et sain en tant que condition préalable d'une croissance économique durable (Brombal et Moriggi, 2017).

Cependant une analyse plus fine du cas de Mei-tch'eng montre que d'autres facteurs interviennent dans les projets de rénovation ou développement urbains proposés.

Les aménagements urbains réalisés ou planifiés à Mei-Tch'eng ces dernières années qui s'inscrivent dans sa très longue histoire millénaire, avec le curage de la rivière Yu-tai et la reconnexion des lacs Est et Ouest, le renforcement des anciennes murailles d'enceinte de la ville et la reconstruction l'Académie Long-chan, ainsi que les autres projets paysagers, puisent clairement leur inspiration dans la théorie du Feng-shui notamment. Ils visent à rétablir progressivement l'ancien modèle « ville et eau interdépendants » intégrant les dimensions culturelles de la ville datant de la dynastie des Song. Ils visent également à faire revivre la « capitale préfectorale millénaire » et à restaurer sa gloire passée et sa place importante sur la route de la poésie T'ang (dynastie) sur le fleuve Ts'ien-t'ang.

D’autre part, le modèle urbain hérité des normes et principes de construction des villes du *K’ao-kong ki* et du *Guan Zi* sont toujours présents et visibles à Mei-tch’eng, et les projets de restauration architecturaux et paysagers s'inscrivent plus ou moins dans la continuité de ces traditions culturelles historiques. Ainsi, le modèle de « ville carrée de trois *lis* de long » est toujours présent pour la partie historique de la ville (figure 160) où les rues conservent les anciens axes nord-sud (figure 161) et est-ouest (trois rues horizontales et trois verticales). La muraille d'origine est toujours en place, bien qu’avec quelques aménagements, notamment la construction d’une digue-rempart au sud et à l’est de la ville et la reconstruction des portes dans cette portion de la muraille d'enceinte, dans leur position originale (figure 162). Une nouvelle porte a été ajoutée dans l'angle sud-ouest, qui vient renforcer le cadre feng-shui propitiatoire, et la chance d’atteindre les objectifs de redynamisation de la ville.

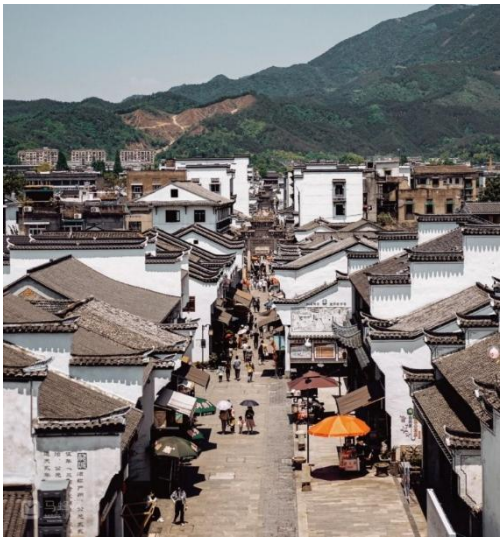


Figure 161 : L'axe nord-sud de Mei-tch’eng « Rue de Zhengda ». (source : https://baijiahao.baidu.com/s?id=1785083519950912232&wfr=spider&for=pc)



Figure 162 : L'ancienne et la nouvelle enceinte de la ville de Mei-tch’eng, ainsi que la nouvelle porte de la ville au bord de la rivière Sin-ngan, sont surmontées de créneaux ornés d'un motif de fleurs de chimonanthe odorant. (Photo: Shen Huanzhuang)

Fondamentalement ancrés dans le passé, ces projets sont également totalement en phase avec les enjeux contemporains. Le concept de Feng-Shui est ainsi « modernisé » en intégrant par exemple des enjeux de développement touristique ou de maîtrise des pollutions de l'eau.

3.2.1.3.1. La restauration du système hydraulique et hydrologique lié au canal Yu-tai

Le système hydraulique historique à Mei-Tch'eng, créé dès le début de la construction de la ville, est organisé autour d'un canal, Yu-tai, qui reliait les deux lacs Est et Ouest de Mei-tch'eng d'après les archives de la préfecture de Yen-tcheou de la période Wan-li (1573-1620) de la dynastie des Ming (fig. 163) et des archives du district de Kien-tö de la République de Chine (1912-1949) (fig. 164).

Ce système hydraulique, qui servait également à participer à la maitrise des crues et la protection de la ville contre les inondations, était associé à un réseau bien développé de trois ruisseaux qui traversaient l'ancienne ville de Mei-tch'eng; Ge-sin, Pi-hi-wou et Wou-long Chan au nord de la ville. Les ruisseaux alimentaient les deux lacs de la ville à l'est et à l'ouest reliés par le canal Yu-tai, qui traversait également d'autres plus petits plans d'eau ; Song-kia, Tsiang-kia, Ts'ai-kia et d'autres, avant de se jeter finalement dans la rivière Sin-ngan.

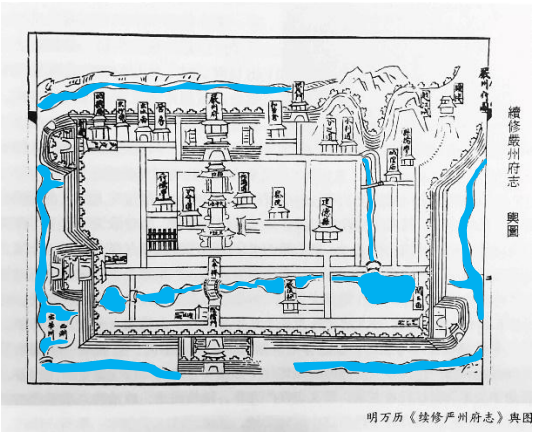


Figure 163 : Réseau hydrographique sur la carte de la ville de Yen-tcheou dans les *Chroniques locales du renouveau de la capitale de Yen-tcheou*, période Wan-li (1573-1620) de la dynastie des Ming. (Source Zhu Muqing, 2013, p.7)

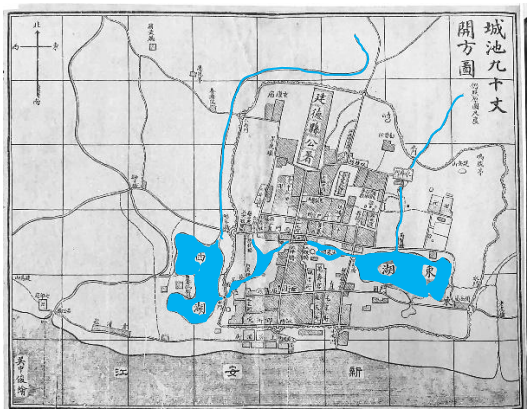


Figure 164 : Carte du district de Kien-tö (Yen-tcheou) dans les Chroniques locales du district de Kien-tö, pendant la République de Chine. (Source : Zhu Muqing, 2004, p.45)

Ce système d'eau de la ville ancienne de Mei-tch'eng a progressivement disparu après 1968 (Figure 165), et la construction de la centrale hydroélectrique de la rivière Fou-tch'ouen (située dans le bourg Fou-tch'ouen Tsiang, dans le comté de Tong-lou). Le stockage de l'eau dans le réservoir du barrage a fait monter le niveau de l'eau à l'extérieur de la ville, devenu trop élevé pour que

l'eau du canal Yu-tai puisse se déverser dans la rivière Sin-ngan, et entrainé l'engorgement de l'eau dans la ville. Pour y remédier, la rivière en amont des lacs Est et Ouest a été détournée et amenée directement dans la rivière Sin-ngan, et le canal Yu-tai et les lacs se sont progressivement envasés, jusqu'à être comblés. Avec le développement urbain et la pression foncière, le canal Yu-tai a été progressivement recouvert de bâtiments. En outre, en l'absence de système de réseau d'eaux usées, certaines des eaux usées domestiques de la ville ont été déversées directement dans les lacs, ce qui a entraîné une baisse de la qualité de l'eau et une détérioration progressive des environnements aquatiques.



Figure 165 : Le canal Yu-tai avant la rénovation

La construction d'une digue contre les inondations avec comme base les remparts de l'ancienne ville, en les renforçant par de la terre et des pierres, a également impacté le fonctionnement hydraulique dans la ville.

Par ailleurs, si la construction de la digue-rempart de Mei-tch'eng a, dans une certaine mesure, protégé la ville contre les inondations causées par les crues du fleuve Sin-ngan, elle a en revanche également bloqué les flux d'air frais venus du sud vers la ville, et y a favorisé une chaleur étouffante en été. Le réaménagement du système hydraulique ancien, avec le dragage du canal Yu-tai et la reconnexion des lacs Est et Ouest (figures 165 et 166) avait entre autres pour objectif de remédier à cette situation.

Ce système hydraulique a été redécouvert à la suite de fouilles archéologiques menées par une équipe d'archéologues de Hang-tcheou depuis mai 2014 sur le site de la ville antique de Yen-tcheou. L'emplacement des murs, des portes, des routes, des systèmes d'eau et des constructions importantes de la préfecture de Yen-tcheou a été précisé à cette occasion.

Les travaux ont débuté en 2019, avec un investissement total de 20 millions de yuans. Le canal Yu-tai a été curé et élargi, et les 3 étangs Ts'ai-kia, Tsiang-kia et Song-kia (figure 167) ont été restaurés et réaménagés, et leurs rives empierrées.



Figure 166 : Réaménagements du canal Yu-tai. (Source : Xiaoxuan ZHOU, 2022)





Figure 167 : Différentes vues du canal Yu-tai rénové (Source : https://www.sohu.com/a/283024888_120034998 et https://www.sohu.com/a/302395069_349157, 2019)

Des allées et des aménagements paysagers ont été créés le long du canal, avec des places importantes tel que le « jardin de poésie et de peinture de Sin-ngan », et les façades des bâtiments le bordant réhabilitées. Les systèmes de collecte des eaux de pluie et des eaux usées ont été séparés. En outre, un nouveau cycle de l'eau a été recréé, le lac Est recevant les eaux vives de la rivière Xin'an, transférées ensuite vers le lac de l'Ouest par le canal Yu-tai (figures 166 et 167).

La restauration du canal Yu-tai répond donc à des enjeux d'aménagement techniques, mais s'appuie aussi sur un contenu culturel traditionnel chinois, en particulier la culture Feng-shui.

Cette reconnexion du canal Yu-tai est en effet conforme au concept Feng-shui selon lequel « Un bon emplacement pour construire une maison ou une ville, doit être entouré ou proche de l'eau 得水为上 » (extrait du *Livre des enterrements* 葬书 de *Kouo P'ou* 郭璞, considéré comme l'ancêtre du Feng-shui) et que « l'eau est la richesse, et l'eau est de bon augure ». Le livre *K'an-yu Man-hing* (堪舆漫兴) dit « Les montagnes déterminent la croissance de la population et l'eau détermine la richesse 山主人丁,水主财 » (parce que les montagnes offrent des ressources alimentaires notamment, et que les rivières permettent le développement du transport et donc du commerce fluvial) et « (Lors du choix d'un site) *si vous voyez seulement des montagnes et que vous ne trouvez pas d'eau, [le site est] solitaire et isolé et ne peut pas former un modèle spatial idéal de Feng-shui* 只见山峰不见水,名为孤寡不成胎 ».

La restauration en zig-zag du canal Yu-tai (Figure 166), imitant une rivière à méandres, répond également à des principes feng-shui. Dans la *Chroniques du manoir de Yen-tcheou* 《严州府志》de la période Wanli (1573-1620) de la dynastie des Ming, qui traite de l'importance d'apporter l'eau dans la ville d'un point de vue feng-shui, on peut ainsi lire : « *Si la ville présente une rivière à méandres, le gouverneur sera vertueux et talentueux* » (parce qu'il n'aura pas à faire face à des inondations) (郡治若横腰带水，凡来太守皆贤侯). De même, le célèbre livre de feng-shui de la dynastie des T'ang, *Xue Xin Fu* (雪心赋), explique que « *(Si l'eau) tourne neuf* [129] *fois pour entrer dans le Mingtang* [le site]*, il y aura un premier ministre dans la famille* » (九曲入明堂，前朝当宰相). Une rivière à méandre est donc de très bon augure sur le plan culturel et économique, un premier ministre étant très cultivé et riche. Historiquement, Mei-tch'eng a effectivement produit plusieurs hommes politiques de premier plan (premiers ministres (*Chang Lo*), *Tchouang-yuan* et *tsin-che* 进士). De manière plus prosaïque, les méandres de la rivière permettront à un plus grand nombre d'habitants des deux rives d'accéder facilement à l'eau, gage de bonne qualité de vie en général.

Cette structure hydraulique restaurée est également représentative du modèle paysager de la « ville d'eau de Kiang-nan » (figures 168 et 169), et répond aussi aux principes de gestion de l'eau dans les jardins traditionnels chinois, qu'évoquent la maxime « imiter l'état naturel de l'eau qui coule ».

[129] Les Chinois utilisent le « neuf » pour représenter un grand nombre, l'homme le plus honorable et le nombre maximum, parce que neuf est le plus grand nombre de zéro à neuf. Ici, « neuf fois » signifie beaucoup de fois.



Figure 168. Une section du canal Yu-tai après rénovation entre les étangs Tsiang-kia et Ts'ai-kia et avec les nouvelles constructions imitant le style des villages d'eau du Kiang-nan. (Source : Carpe argentée volant (Tik Tok 会飞的鲢鱼), 2022).



Figure 169 : Le canal Yu-tai après restauration. (Photos : (gauche) Shi Wen, 2023, (droite) Sun Zhiyi 2023).

En outre, la forme en zigzag du canal Yu-tai reconnecté est non seulement conforme au modèle de paysage traditionnel chinois associant les éléments paysagers de base « cavité du pot – corridor - bouche du pot », mais fait également référence au paysage culturel dit « *k'iu chouei lieou chang* » (曲水流觞, littéralement « Les verres à vin flottent dans les eaux sinueuses »). Thème esthétique récurrent des anciens classiques chinois, très cohérent avec les anciennes valeurs de « l'harmonie entre l'homme et la nature », il s'agit d'un jeu élégant de lettrés rassemblés dans un lieu romantique au bord de l'eau, et prenant plaisir à saisir des coupes de vin flottant au fil de l'eau sur des feuilles de lotus et à chanter des poèmes. En effet, depuis la dynastie des Song, Yen-tcheou est reconnue comme ayant une grande aura littéraire, notamment grâce à ses académies dont la première fut l'académie Long-chan.

3.2.1.3.2. Reconstruction de l'Académie Long-chan.

Sous la dynastie des Song du Nord en 1034 après J.-C., Fan Tchong-yen, célèbre lettré et vice-premier ministre de la dynastie des Song du Nord, relégué au poste de gouverneur de Mou-tcheou (qui deviendra donc Yen-tcheou, puis

Mei-tch'eng), y a fondé dès son arrivée, la première école officielle de Mou-tcheou, l'Académie d'enseignement classique Long-chan, première gérée par le gouvernement dans l'histoire des préfectures chinoises. Etape importante dans le développement de l'enseignement académique en Chine, l'Académie Long-chan a eu un rôle initiateur majeur et laissé un riche et profond héritage dans la culture académique locale et chinoise. Sous l'influence de cette première, plus de 30 académies telles que celles de Li-ze, de Bao-xian, de Wen-yuan et de Ying-shan ont ensuite vu le jour à Mei-tch'eng, et déjà 11 académies dès l'époque de la dynastie des Song du Sud à Yen-tcheou, poursuivant et développant la culture de cette pionnière et favorisant l'émergence de nombreux talents. Il y eut ainsi 422 *tsin che* (en pinyin : jin shi, 进士), lettrés accomplis et érudits ayant réussi l'examen du palais impérial pour devenir fonctionnaire à la cour impériale, et 2 *tchouang yuan*, formés dans ces académies. Dans l'histoire de la ville, on compte ainsi 113 *fang* (坊), grandes portes commémoratives, y compris celles en reconnaissance des examens impériaux (科举), et plus de 60 pagodes, également pour glorifier les « grands hommes ». La plus représentative toujours existante est la « San-yuan fang », construite en 1478 AD, pour glorifier Chang Lo (1414-1486) qui fut champion dans les trois niveaux d'examens impériaux de la dynastie des Ming (« l'examen provincial » local (乡试), « l'examen métropolitain » central (省试) et « l'examen du palais royal » (殿试)).

Grâce à cet essor intellectuel et culturel, Yen-tcheou est devenue un centre important le long de la route de la poésie T'ang du fleuve Ts'ien-t'ang, en grande partie grâce aux rassemblements des poètes, élégants et riches évènements littéraires d'échanges, favorisant la production de plus de 4 800 poèmes.

L'Académie Long-chan a été détruite une première fois pendant la guerre entre la dynastie des Song du Sud et la Mongolie. Elle a ensuite été reconstruite au début de la dynastie Ts'ing en face du pavillon Wen-chang, à l'extérieur de la porte Est, avant d'être à nouveau détruite par des inondations.

En raison de son histoire de plus de mille ans et de son caractère pionnier, le gouvernement local a décidé de reconstruire l'académie Long-chan sur un nouveau site, sur la rive Est du lac Est de la ville ancienne et sur le côté est de la rue Dong-men (sur le site d'une ancienne usine de tubes électroniques) (figure 170) dans le cadre du « plan de renaissance de la ville ancienne du millénaire »[130].

L'Académie Long-chan achevée couvre une superficie totale de plus de 5 000 mètres carrés, avec une zone bâtie de 4 200 mètres carrés. La reconstruction a coûté au total 90 millions de yuans, ce qui en fait le projet culturel et patrimonial le plus ambitieux de l'histoire de Yen-tcheou.

---

[130] En 2020, le *rapport de travail du gouvernement provincial du Tchö-kiang* propose la mise en œuvre d'un « plan de renaissance de la ville ancienne du millénaire ». Les villes de Mei-tch'eng 梅城 et de Shouchang 寿昌 sont incluses dans le projet pilote qui vise la renaissance et la revitalisation des villes anciennes millénaires de la province.

Le choix du site de la reconstruction a été fait à l'automne 2019 par les responsables du district de Kien-tö et de la ville de Mei-tch'eng en concertation avec M. Fan Guo-ts'ieng, universitaire (professeur de l'université de Pékin) président de l'Association chinoise de recherche sur Fan Tchong-yen, dont il est le trentième petit-fils, sur la base d'un travail de terrain et d'une consultation de tous les secteurs de la société.

Ce choix d'emplacement qui n'est pas anodin, reprend clairement la théorie Feng-shui des cinq éléments, selon laquelle « l'Est est le bois », ce qui veut dire que tous les métiers ou industries liées au papier et au bois, comme la littérature, la culture, la religion et les plantations, prospéreront lorsqu'elles sont placées à l'Est. Ici le nouveau bâtiment de l'académie est ainsi placé à l'est du lac de l'Est.



Figure 170 : l'Académie Long-chan reconstruite sur la rive Est du lac Est en 2020. (Source : Sun Zhiyi, 2020)

3.2.1.3.3. La position *Siun* dans la reconstruction de la barbacane de Mei-tech'eng

La remobilisation de ces principes du feng-shui, et notamment du *Pa-koua*, apparait également à Mei-tch'eng à travers la reconstruction et restauration d'autres éléments du patrimoine architectural comme la muraille-digue et ses barbacanes.

C'est notamment la position sud-est ou *Siun*, qui est une position particulièrement recherchée, comme le souligne le *Tcheou-Y* (周易) : « *Siun est la porte du vent (风门) et aussi le lieu où l'eau va vers la porte de la terre (地户)..., et le canal permettant à l'énergie vitale de voyager du ciel à la terre* ». La position *Siun* dans le *Pa-koua*, est faite pour la ventilation, qui comme les fenêtres d'une maison, peuvent laisser passer l'énergie vitale du ciel et de la terre. Il est donc de bon augure que les sorties d'eau et les portes soient situées dans cette direction (He Xiaoxin et Luo Jun, 2007, p.61). Ainsi, dans les cours

traditionnelles en Chine septentrionale (Cour quadrangulaire 四合院), la porte principale est généralement située dans l'angle sud-est (figure 171), ce qui favorise également le drainage des eaux et l'entrée de la lumière.

La porte ouverte au sud-est dans la direction de *Siun* à Mei-Tch'eng (fig. 172), associée à la restauration d'une barbacane (figure 173), vise donc à l'aération de la ville, mais aussi à accueillir la chance, attirer la richesse et favoriser la prospérité de l'économie selon les principes de divination du *Pa-koua*. Cette zone est alors dédiée au commerce, au voyage et au tourisme.



Figure 171 : La Cour quadrangulaire (四合院) chinoise. (Source : Li Qianlang, 2009)

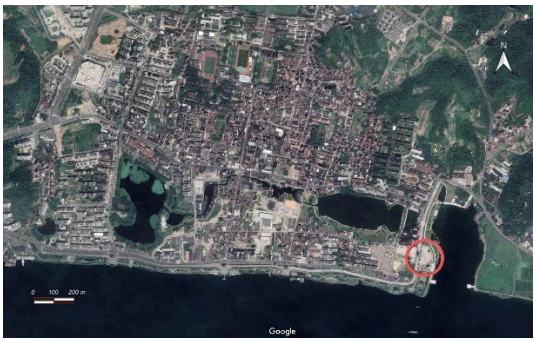


Figure 172 : Le *Wong-tch'eng* nouvellement construit est situé dans le coin sud-est de Mei-tch'eng. (2022). (Fond : Google Earth)



Figure 173 : Reconstruction d'un nouveau *Wong-tch'eng* au sud-est (*Siun*) de Mei-tch'eng et renforcement de la digue-rempart. La nouvelle Académie Long-chan est également reconstruite dans cette zone. (Source : Sun Zhiyi, 2022)

La barbacane *Wong-tch'eng* (瓮城) est un petit ouvrage de fortification avancé de forme semi-circulaire ou carrée, généralement construit à l'extérieur d'une porte de la ville (ou dans certains cas à l'intérieur de la porte) pour renforcer ses défenses, qui ont prospéré sous les Cinq Dynasties et la dynastie des Song du Nord. Elle a la forme d'une jarre (avec une petite bouche et un large ventre), d'où son nom en chinois (figures 173, 174 et 175). Les deux côtés de la barbacane

sont connectés à la muraille de la ville, généralement équipée d'installations défensives telles que des tours à flèches, des portes et des créneaux. La porte de la barbacane n'était généralement pas dans la même ligne que la porte qu'elle protège, ce qui oblige les attaquants à tourner leurs armes de siège dans l'autre direction plutôt que d'entrer directement.

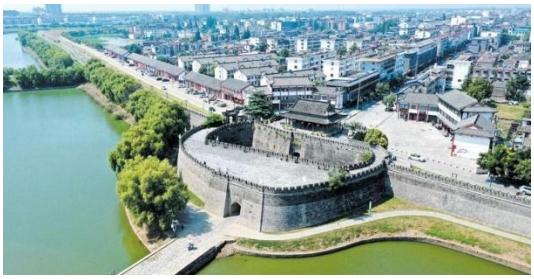



Figure 174 : Le *Wong-tch'eng* de la ville de Cha-ho, district de Tch'ang -p'ing, Pékin actuel. Source : *Gonghua Cheng·Fu-jing Men*[131] « 巩华城·扶京门 », peinture de Jiehua Hanjiang 界画寒江, 2022 , taille : 206 x105cm.
Figure 175 : Le *Wong-tch'eng* de l'ancienne muraille de la ville de Cheou-sien 寿县, province Ngan-houei, Chine. (Source : Li Chao, 2021)

Il y avait quatre barbacanes dans la ville de Yen-tcheou sous la dynastie des Ming (fig. 159), mais seule la barbacane du coin sud-est *Siun* a été restaurée, ce qui suffit à montrer l'importance et le symbolisme de cette orientation à Mei-tch'eng encore aujourd'hui. Par ailleurs, bien qu'attachée à la porte Est, la barbacane restaurée est encore plus proche du coin sud-est de la ville que l'ancienne. De plus, la porte de la barbacane fait également face au sud-est (figure 173).

Historiquement centre commercial et plaque tournante de la navigation, Mei-tch'eng, en reconstruisant la barbacane dans le coin sud-est, restaure la disposition originale de la ville ancienne, mais vise également encore aujourd'hui l'esprit Feng-shui pour encourager la richesse et la prospérité perdues et impatiemment attendues.

3.2.1.3.4. La restauration et le renforcement des remparts-digues de Mei-tch'eng pour conforter le *Yuan-k'i*

C'est toute la muraille sud de la vieille ville de Mei-tch'eng qui a également été restaurée et renforcée ces dernières années, pour la protéger contre les inondations. Mei-tch'eng est en effet une ville soumise à des inondations récurrentes liées aux crues de la rivière Sin-ngan qui la borde. Pour s'en prémunir, des digues y ont été construites sous la dynastie des song, le long de la rivière, tout comme en aval, à Fuyang le long de la rivière Fou-tch'ouen. Cependant, depuis la construction du barrage hydroélectrique sur la rivière Sin-ngan, et de celui de la rivière Fou-tch'ouen, dans les années 1960, la rivière Sin-ngan à Mei-

[131] *Gonghua Cheng • Fu-jing Men* signifie "la ville consolide la Chine, et la porte soutient le capital".

tch’eng est devenue un « couloir de crue ». La première génération de digues de contrôle des inondations de Mei-tch’eng, construite en 1970, n'a pas résisté à l'inondation de 1997, lorsque le niveau d'eau de la rivière Sin-ngan a atteint 25,71 mètres au niveau de Mei-tch’eng et que toute la ville a été inondée. Pour répondre à ce problème des inondations, de nouvelles levées ont été construites à Mei-tch’eng en 2010 et achevées en 2017 (figure 176). Une partie des anciens murs d’enceinte de la ville ancienne ont alors été intégrés dans ce linéaire de digues dont l'ensemble s'inspire du style des anciennes murailles de la ville. Le sommet du mur est pavé de briques vertes et les créneaux extérieurs en forme de fleurs de pruniers chimonanthes, sont faits de briques noires. L'ancien mur a été prolongé vers la montagne Hi-hou (Hi-hou signifie « lac de l’ouest ») et une nouvelle porte, appelée porte Ting-tch’ouan, a été construite, rétablissant le modèle de la ville de Mou-tcheou de la dynastie T’ang et englobant lac de l’Ouest dans la ville.

Derniers vestiges de remparts de ce type dans le Tchö-kiang, ces digues-remparts sont ainsi passés de fonctions de défense militaire à des fonctions de protection contre les inondations associées à celles de développement touristique s’appuyant sur ce patrimoine architectural, couplé à des aménagements de cheminements paysagers au pied des remparts et le long des trois rivières (figure 177).



Figure 176 : Rempart digue contre les inondations et cheminements paysagers le long de la rivière Sin-ngan à Mei-tch’eng. La reconstruction a été achevée en 2017. (Photo : Yu Tian).

Il convient de mentionner qu'afin de protéger l'ancien mur d'enceinte original, la nouvelle construction du mur d'enceinte de type digue s'éloigne de quelques mètres de l'ancien et se rapproche de la rivière Sin-ngan (figure 177).



Figure 177 : Juxtaposition de l'ancienne et de la nouvelle enceinte face à la rivière Sin-ngan (source : https://travel.sohu.com/a/564365674_100146324)

Au-delà de la protection contre le risque inondation et le développement touristique, les 2,27 kilomètres de rempart-digue autour de la ville ancienne de Mei-tch'eng et le long de la rivière, viennent conforter le *Yuan-k'i* de Mei-tch'eng selon la théorie feng-shui. Le *Yuan-k'i* fait référence à la capacité d'un territoire, d'un lieu ou d'un groupe social à survivre et se développer, en s'appuyant sur sa puissance matérielle comme spirituelle. En effet, le Feng-shui préconise de créer des *Keng* (埂), c'est-à-dire des levées pour protéger le site (埂以卫局), comme des ponts pour faciliter la circulation, qui, s'ils sont correctement gérés, favorisent le renforcement du *Yuan-k'i* du site »[132].

3.2.1.3.5. La position *Siun* dans le projet paysager « coeur de Yen-tcheou » de tourisme culturel

Le caractère bénéfique pour les voyages d'affaires (commerciaux et touristiques) de la position Feng-shui *Siun* et son cadre bien éclairé et bien ventilé propice, a également été utilisé dans le nouveau projet de tourisme culturel « Cœur de Yen-tcheou », développé à la confluence des rivières Lan, Fou-tch'ouen et Sin-ngan, dans le village de Nan-feng, hors de l'ancienne ville de Mei-tch'eng (figure 178).

Ce projet d'une superficie prévue de 287 619 m^2, dont 30 391 m^2 construits, et un investissement total de 350 millions de yuans, est divisé en quatre parties aux fonctions spécifiques : l'accueil touristique, la « tribu artisanale », la « rue de l'eau » et le centre de loisirs et de santé. Il se positionne comme un site de tourisme international culturel haut de gamme, qui améliorera l'offre touristique

[132] Vient de *Yangzhai Xinji*《阳宅心集》.*(Recueil Essentiel des Habitations Yang),* manuel pratique majeur de Feng-shui de l'école des formes, abondamment illustré, rédigé sous la dynastie Ts'ing. Son auteur, Yao Chengyu, y a synthétisé des principes d'aménagement avec une approche visuelle et pragmatique, ce qui lui a valu une influence considérable et une place emblématique dans la pratique traditionnelle du Feng-shui.

globale du district de Kien-tö auquel appartient Mei-tch'eng. Le projet a débuté en 2021 et n'est pas terminé à ce jour.



Figure 178 : Les quatre parties du projet paysager *Cœur de Yen-tcheou*. (Source: X. ZHOU, 2022)

Cependant, si la position *Siun* est ici globalement favorable, en revanche le site de ce projet paysager présente des inconvénients si on se réfère au Feng-shui. En effet, le projet « cœur de Yen-tcheou » se place dans la position de « revers de l'arc » (fig. 179) qui est tabou dans la théorie du Feng-shui, car soumet le site à l'érosion de la rivière Lan venant du sud, alors que c'est la position de *Jouei*, qui aurait été, elle, favorable.

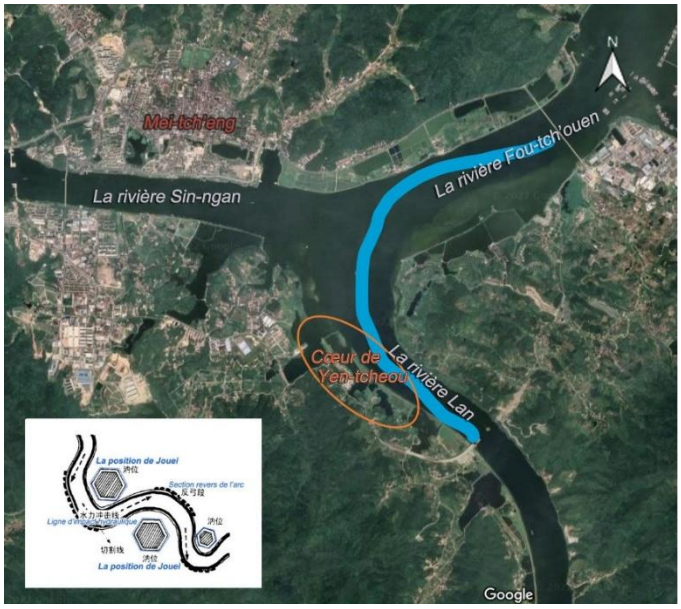


Figure 179 : Le projet paysager *Cœur de Yen-tcheou* sur la Section de « revers de l'arc », avec risque d'érosion par la rivière (Lan). Par : X. DOU

On perçoit d'ailleurs sur l'image (figure 178) les effets de cette érosion qui a généré de petites îles sur cette rive gauche de la rivière Lan.

3.2.1.4. L'héritage des théories et des techniques des jardins classiques de « lettrés » dans les jardins modernes le long de la rivière Yu-tai à Mei-tch'eng.

Une partie importante du nouveau projet paysager de réaménagement du canal Yu-tai à Mei-tch'eng est associé à la création de jardins sur ses rives, nécessitant de faire un choix du modèle à mettre en œuvre.

Pour Mei-tcheng, qui possède un « long héritage culturel » et a accueilli de nombreux lettrés reconnus au cours de son histoire, *tchouang-yuan* 状元, *Jinshi*, poètes, écrivains et hommes politiques, qui ont laissé derrière eux d'innombrables poèmes et essais, le modèle du « jardin de lettrés » est apparu comme le plus approprié comme style de jardin pour les aménagements paysagers. C'est plus particulièrement la forme dite « Jardin de lettrés du Kiang-nan 江南 » (cf chapitre premier 1.4.1) qui a inspiré ces aménagements, du fait que le cours principal du fleuve Ts'ien-t'ang où se trouve Mei-tch'eng, se trouve dans la zone centrale du Kiang-nan (江南) où s'est développée cette forme exceptionnelle de jardins classiques chinois.

Parmi les nouveaux jardins paysagers inspirés du modèle de « jardin de lettrés du Kiang-nan », celui lié à l'étang Song-kia est associé au lettré Song Cheng. Pendant la période Chenghua de la dynastie des Ming, Song Cheng, un descendant de Song Xing, le seigneur fondateur de la dynastie des Tsin orientaux (dont le fief était à Jiande), s'installa au bord du « petit lac de l'Est » dans l'actuelle Mei-tch'eng, et l'acheta pour construire un jardin privé qu'il rebaptisa « lac Song-kia ». Song Cheng était un homme au caractère noble et généreux, n'étant pas avare de son argent. Après avoir réussi l'examen impérial en 1477, il fut nommé gouverneur de Gaochun dans la province du Kiang-sou où il y fut profondément aimé par le peuple. Après avoir démissionné, il reparti vivre à Mei-tch'eng dans les dernières années de sa vie. A cette époque, de nombreux érudits espéraient pouvoir devenir ses disciples. Plus tard, Song Xian, un descendant de Song Cheng, fut promu en 1622 au poste d'inspecteur impérial (监察御史) après avoir été admis comme *tsin-che* (进士). La famille Song a ainsi produit de nombreux lettrés et fonctionnaires dans le cadre du système d'examen impérial.

Le projet de jardin du lac Song-Kia avait ainsi pour objectif de recréer cet aménagement paysager passé avec son eau claire comme un miroir, ses petits ponts et son eau qui coule, ses pavillons, ses arbres ombragés et ses aigrettes volantes (figure 180).



Figure 180 : L’étang Song-kia rénové à Mei-tch’eng

Pour cela, c’est la forme du « jardin de lettrés du Kiang-nan » qui fut choisie. Ce type de « jardin de lettrés chinois », présenté dans le premier chapitre, adopte des méthodes d’aménagement adaptables et modifiables. Tout d'abord, il n'est pas aussi régulier que les jardins royaux du nord, mais présente un tracé flexible et irrégulier. Différents types de bâtiments sont disséminés dans le paysage selon leurs fonctions, comprenant des pavillons, des pavillons sur l’eau *Xies* (榭), des halls, des pavillons à étages *Ges* (阁), des bâtiments *Lous* (楼), etc. Des chemins sinueux, des ponts couverts et des pavillons sont souvent utilisés pour relier ces bâtiments entre eux. Les corniches et les coins des bâtiments du jardin de l’étang de Song-kia sont aussi typiques de l'architecture des jardins du Kiang-nan (figure 181).

De plus, divers types de supports de fleurs et d'arbres, des murs d'ombre, des entonnoirs de fenêtre, des tas de roches et d'autres éléments sont utilisés pour embellir les bâtiments, la surface de l'eau et les sentiers, donnant ainsi à l'ensemble du jardin un aspect différent à chaque étape du cheminement.



Figure 181. Nouveau pont Songgong sur l’étang de Song-kia

Avec le plan d'eau, qui est l'âme des jardins privés classiques du Kiang-nan, l'eau « serpente, se rassemble et se disperse, s'ouvre et se ferme ». De manière générale, l'ensemble du canal Yu-tai et des lacs de l'Est et de l'Ouest de Mei-tch'eng est ainsi délicatement sinueux, imitant l'état naturel de la rivière (figure 168). Les trois petits étangs (Song-kia, Tsiang-kia et Ts'ai-kia) que traverse le canal Yu-tai, faisant varier la largeur de la rivière, sont la représentation de l'incarnation de « l'ouverture et la fermeture ».

Ce système d'eau est similaire à celui du jardin Tchan-yuan 瞻园, l'un des « quatre jardins célèbres du sud du Kiang-nan », (figure 182), et de Zhanyuan, l'un des « quatre jardins célèbres du sud du fleuve Yangtze ».

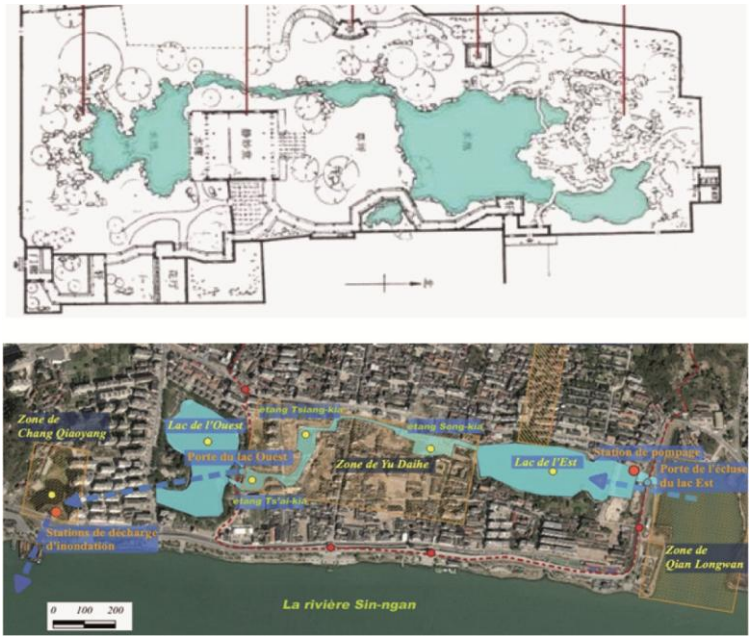


Figure 182 : Comparaison de la disposition du système d'eau du jardin Tchan-yuan 瞻园 (en haut) et du « système d'eau des lacs de l'Est et de l'Ouest et du canal Yu-tai de Mei-tch'eng (en bas).

Ces plans d'eau reliés par un long canal, étroit et sinueux, sont par ailleurs une expression typique de la structure traditionnelle du paysage chinois « cavité du pot - couloir - bouche du pot ».

Le lac de l'Ouest de Mei-tch'eng (figure 183 et 184) a également pris une nouvelle allure après une rénovation paysagère. Le grand nombre de fleurs de lotus (figure 185) plantées dans le lac de l'Ouest de Mei-tch'eng, vise à imiter le paysage classique « Quyuan fenghe » 曲院风荷" (Cour incurvée et piscine Lotus en été,) du lac de l'Ouest de Hang-tcheou (figure 186). En effet, ce lac de Mei-tch'eng est l'un des trente-six lacs de l'Ouest en Chine comme le dit le poème de Sou Dongpo « Il y a trente-six lacs de l'Ouest dans le monde, et le meilleur d'entre eux est Hang-tcheou ».



Figure 183 : Le lac de l'Ouest de Mei-tch’eng



Figure 184 : L'entrée du lac de l'Ouest de Mei-tch’eng



Figure 185. Lac de l’Ouest rénové de Mei-tch’eng 整修过的梅城西湖



Figure 186. La vue "Quyuan fenghe 曲院风荷" du lac de l’Ouest de Hang-tcheou

La restauration du canal Yu-tai à Mei-tch’eng s’inspire aussi de la « rivière Qinhuai » à Nanjing, l'ancienne capitale de la Chine, auquel il était comparable historiquement. Au cours de la 11e année du règne de Qianlong de la dynastie

Ts'ing (1672), le lac de l'Est fut construit à Nanjing, détournant l'eau du lac vers l'ouest à travers « un lac, deux étangs et cinq ponts », puis entrant dans le lac de l'Ouest après avoir traversé la porte de l'eau ouest. Les balades en bateau de nuit, typiques de la rivière Qinhuai, meilleur moyen de profiter des magnifiques paysages de Nanjing, sont aujourd'hui proposés de la même façon aux touristes à Mei-tch'eng (figure 187), depuis le lac de l'Est à travers le canal Yu-tai, les deux étangs et les cinq ponts, restaurés sur leurs sites d'origine.



Figure 187. Comparaison d'une visite nocturne du canal Yu-tai (gauche) et de la rivière Qin-huai (droite)

3.2.2 L'influence de la peinture de paysage chinoise sur les projets architecturaux et de jardins paysagers contemporains publics.

La culture chinoise accordant depuis plus d'un millénaire une importance majeure à la peinture de paysage, elle a eu une influence très importante en Chine, non seulement sur la peinture moderne, mais également sur l'architecture et le design paysager jusqu'à aujourd'hui.

Dans le contexte de transformations politiques et économiques profondes du XXe siècle, depuis la fondation de la République populaire de Chine, les paysages ruraux et urbains, naturels et culturels de la Chine, ont connu de grandes transformations (Chen et al., 2022). Les villes chinoises se sont engagées dans une trajectoire d'industrialisation et d'urbanisation rapide et importante (Ma, 2002) notamment depuis les années 1990, et les campagnes dans l'impératif d'augmenter la production alimentaire. L'urbanisme et l'architecture n'ont eu de cesse alors de chercher leur place dans ces contextes de bouleversements sociaux, économiques et culturels. « Ils se sont tournés vers des modèles urbanistiques, essentiellement d'obédience fonctionnaliste, capables de répondre aux exigences du modèle de développement économique porté par un régime fort » (Doulet, 2015). Ces modèles développementalistes « ancrés dans un rapport positiviste à la modernité et appuyés par une quête du progrès » « et essentiellement venus de l'étranger, sous l'influence des puissances européennes au XIXe siècle, puis sous celle de la Russie soviétique au milieu du XXe siècle

(Doulet, 2015) », sont remis en question depuis le début des années 2000 en raison de leurs conséquences en termes sociaux, environnementaux et paysagers notamment. Une « nouvelle stratégie d'urbanisation » et un modèle « intégrationniste » se sont alors développés en Chine (Doulet, 2015).

La multiplication des projets architecturaux ou paysagers au design venant rompre avec celui des dernières décennies vient très certainement s'inscrire dans ce contexte. Ces nouveaux modèles urbains prônant notamment une « environnementalisation », et les projets d'aménagement ou architecturaux en découlant, puisent leur inspiration pour un certain nombre d'entre eux dans les traditions culturelles chinoises comme le feng-shui comme vu précédemment, mais également de certaines scènes emblématiques d'œuvres picturales les plus connues, ou des représentations de la nature elle-même et de l'illustration codifiée de la vision humaine de la nature et du monde associée à la peinture de paysage (Lee, 2000). Des ouvrages de prestiges, comme de plus modestes projets, montrent ainsi pour un certain nombre, une recherche de formes spécifiques se différenciant des solutions architecturales conventionnelles, proprement chinoise. Ces projets se positionnent face au processus de transition sociale (Roulleau-Berger, 2008) avec des réformes du système économique et la transformation rapide de la structure sociale et de l'aménagement du territoire. Ils marquent une rupture urbanistique face à la production massive depuis les années 1970 de tours à l'architecture monotone et acculturée dans les centres urbains, pour absorber la croissance démographique et le flux des migrants ruraux.

Dans la vallée du fleuve Ts'ien-t'ang, où les paysages de la section médiane du fleuve (province du Tchö-kiang) sont représentés dans plus de 3 000 poèmes et de nombreuses peintures représentant le paysage de la rivière *Fou-tch'ouen*, par des poètes et peintres chinois de renom tels que Wu Jun, Li Bai, Du Fu, Bai Juyi, Su Shi, Fan Zhongyan, Xie Lingyun, Huang Gongwang, etc., depuis les dynasties du Sud et du Nord (420-589), la peinture de Huang Gongwang « *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » est peut-être la plus célèbre.

Le « *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » a toujours été un thème de peinture intemporel. Après la fondation de la République populaire de Chine (après 1949), les peintres de toutes les générations ont voulu peindre les magnifiques paysages des deux côtés des monts Fou-tch'ouen qu'ils considéraient les plus marqués par leur époque, afin d'exprimer les changements dans la vie et le progrès social à différentes époques.

Ye Qianyu (1907-1995), célèbre peintre chinois contemporain de Tonglu, a par exemple finalement achevé le « Nouveau tableau de Séjour dans les monts Fou-tch'ouen » (figure 188 et 189) de 15 mètres de long, après trois créations de 1961 à 1983. Il y rend hommage au Séjour dans les monts Fou-tch'ouen de Houang Kong-wang de la manière la plus sincère, en représentant les magnifiques paysages de sa ville natale et les changements survenus au cours des époques, et en exprimant ses sentiments profonds pour la patrie.

En 2011, neuf maîtres[133] de Chine continentale et de Taïwan ont eux aussi créé conjointement le « Nouveau Séjour dans les monts Fou-tch'ouen », qui mesure 8,8 mètres de long et 0,66 mètre de haut. Ces maîtres, héritiers de l'essence des peintures paysagères de Houang Kong-wang, les ont complétées par des techniques modernes et des compositions ingénieuses, qui reproduisent de manière vivante les magnifiques paysages des deux côtés de la rivière Fou-tch'ouen à Hang-tcheou, ainsi que la vitalité des villes et des villages de la Chine contemporaine (figure 190 et 1921).



Figure 188. Le nouveau tableau de Séjour dans les monts Fou-tch'ouen de Ye Qianyu 《富春山居新图》



Figure 189. Le nouveau tableau de Séjour dans les monts Fou-tch'ouen de Ye Qianyu 《富春山居新图》

[133] Song Yugui, Wang Mingming, Zhang Renzhi, Zhao Zhenchuan, Xu Qinsong, Jiang Mingxian, Li Qimao, Huang Guangnan et Ou Haonian.



Figure 190. *Nouveau Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*《新富春山居图》 de Song Yugui et al



Figure 191. *Nouveau Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* 《新富春山居图》 de Song Yugui et al

Cette oeuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, dont la composition, la couleur et la calligraphie ainsi que la philosophie ont été analysés dans les chapitres précédents, qui a eu une influence majeure non seulement sur la peinture chinoise, est également une source d'inspiration très fréquente pour les aménagements paysagers et architecturaux jusqu'à aujourd'hui, dans la vallée du Ts'ien-t'ang comme ailleurs en Chine. De nombreux architectes, urbanistes et paysagistes contemporains ont réalisé ces vingt dernières années des aménagements ou des bâtiments, dans des environnements urbains et ruraux, essayant d'intégrer les concepts de base exprimés dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, notamment celui de vivre en harmonie avec la nature. L'inspiration

peut être formelle, en reprenant des éléments physiques tels que le relief, l'eau, la végétation ou les constructions traditionnelles. Elle peut aussi être conceptuelle, en cherchant à recréer l'ambiance harmonieuse et la qualité de vie idéalisée que l'œuvre incarne. Ce sujet, qui concerne toute la Chine, ancienne et moderne, est particulièrement crucial dans le contexte actuel d'urbanisation rapide de la Chine.

Pour illustrer l'influence de cette œuvre aujourd'hui dans les projets d'aménagement et architecturaux, nous prendrons à titre illustratif, les projets d'urbanisme et le complexe culturel de Fou-tch'ouen dans la ville de Fou-yang.

3.2.2.1. Influence de « Séjour dans les monts Fou-tch'ouen » de Houang Kong-wang sur les projets d'urbanisme publics dans la vallée du Ts'ien-t'ang

Le long de la rivière Fou-tch'ouen, dans la vallée du Ts'ien-t'ang, parmi les nombreux projets d'urbanisme qui ont vu le jour ou qui sont proposés, beaucoup sont étroitement liés à la peinture de Houang Kong-wang, parfois simplement en reprenant le nom Fou-tch'ouen ou qui expriment explicitement un lien dans leur présentation. Ils sont particulièrement intéressants quand on connaît le manque de mesures de protection des paysages culturels dans la gestion et l'aménagement des territoires (Chen et al., 2022). Nous avons choisi d'analyser ici plusieurs projets parmi les plus anciens et les plus connus.

Ainsi, en octobre 2021, Wu Yufeng, directrice en charge du gouvernement du district de Fou-yang (ville de Hang-tcheou, province du Tchö-kiang), situé dans la scène principale de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, proposait de « créer la plus belle zone de démonstration de la version moderne de la peinture *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, et faire des efforts pour réaliser le magnifique tournant du développement urbain et rural et restaurer les véritables caractéristiques du "paysage de Fou-tch'ouen" des peintures de Houang Kong-wang d'ici 2035 ».

La place majeure de cette œuvre dans les choix d'aménagement à Fou-yang apparaît également dans le projet « Nouvelle ville de la baie de Fou-tch'ouen » lancé en 2017 pour 15 ans par le gouvernement du district pour construire une nouvelle ville sur la rive droite de la rivière Fou-tch'ouen au sud de la ville principale de Fou-yang (figure 192). Ce projet sur 5,8 km² prend pour modèle la nouvelle zone d'urbanisation de Pudong à Shanghai et de la nouvelle ville méridionale de Hang-tcheou, avec un zonage fonctionnel en trois parties séparant les espaces publics urbains de front de rivière (zones de vie), les zones naturelles et agricoles et la zone de développement industrielle. Mais au-delà de ces principes de zonage, le projet s'efforce de créer une version moderne de la peinture de Houang Kong-wang en imposant un respect strict de l'intégrité des paysages de montagne de Fou-tch'ouen et en réglementant les cônes de vue et la skyline urbaine, donc les hauteurs des bâtiments (figure 193). Les bâtiments sont ainsi strictement limités à 120m de haut pour ne pas cacher la vue des

montagnes ondulantes.

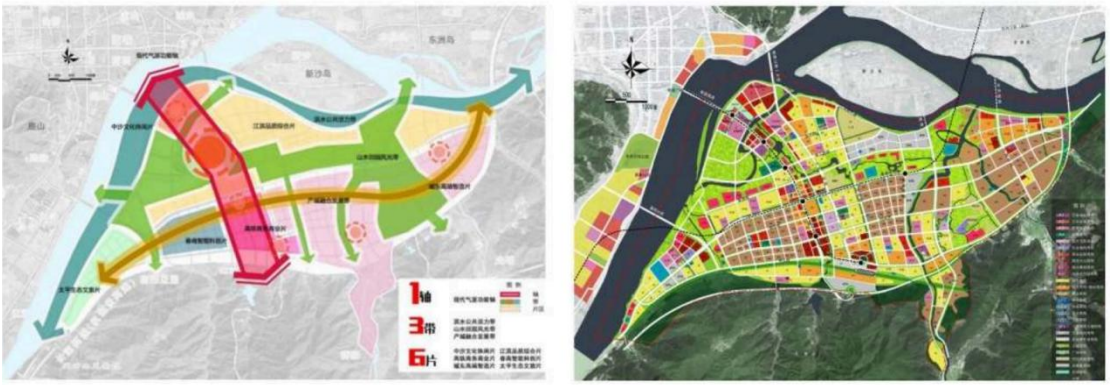


Figure 192. Plan de la « Nouvelle ville de la baie de Fou-tch'ouen ».
Sources : https://www.sohu.com/a/142680884_658115 (à gauche) et www.szcaupd.com/news-branch-i_13184.htm (à droite)

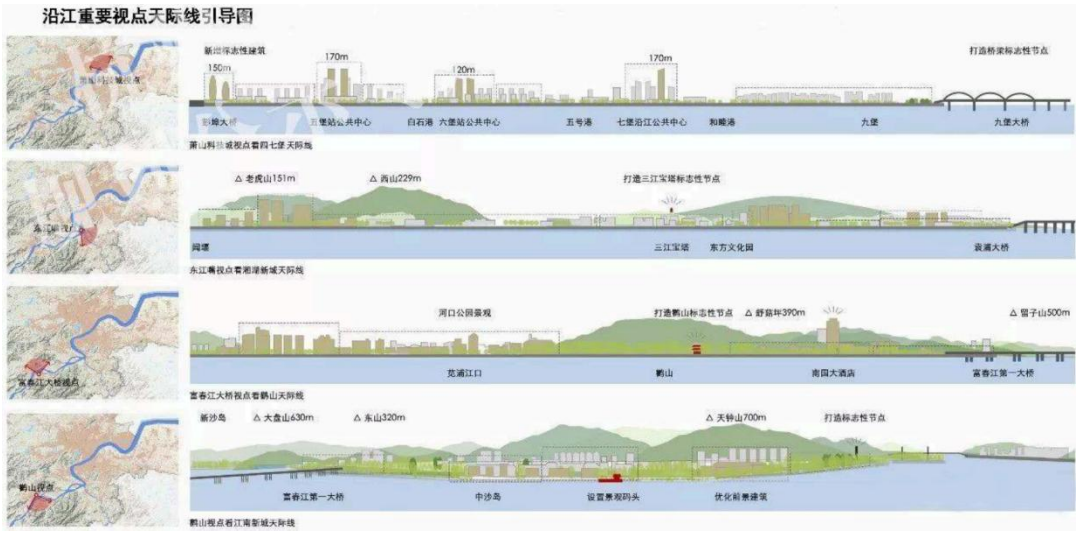


Figure 193. Documents officiels du projet « Nouvelle ville de la baie de Fou-tch'ouen » montrant le contrôle strict de la hauteur des bâtiments de la nouvelle ville de Fou-yang et de la ligne d'horizon (Source : www.planning.cn/2018/view.php?id =615)

3.2.2.2. Le complexe culturel de Fou-tch'ouen dans la ville de Fou-yang

En 2012, le gouvernement du district de Fou-yang a proposé de construire une galerie d'art locale nommée « Complexe culturel de Fou-tch'ouen », comprenant un musée, un musée des beaux-arts et des archives (figures 194 et 195), axés sur l'histoire culturelle et la tradition paysagère de Fou-yang. La même année, Wang Shu, lauréat du prix d'architecture Pritzker 2012, a été sélectionné avec son agence pour concevoir le projet. Sa conception s'est profondément nourrie des paysages de la rivière Fou-tch'ouen, et de la peinture *Séjour dans les monts*

Fou-tch'ouen, sur le fond et par le thème, ainsi que des caractéristiques de l'architecture et de la culture régionale raffinée de Fou-yang.

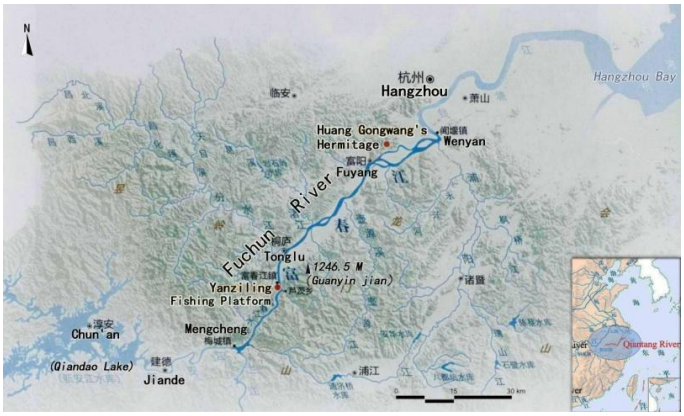


Figure 194. Localisation de Fou-yang et du Complexe culturel de Fou-tch'ouen dans la vallée du Tsien-t'ang.

3.2.2.2.1 Les emprunts et l'inspiration de Séjour dans les monts Fou-tch'ouen dans le complexe culturel de Fou-tch'ouen

Wang Shu s'est inspiré pour ce complexe culturel de Fou-tch'ouen de la technique traditionnelle de la peinture de paysage à main levée pour disposer et designer les bâtiments comme les montagnes (figure 196), en différents plans. Parmi les trois groupes de bâtiments achevés en décembre 2017, le musée et la galerie d'art empruntent les formes de leurs toits aux montagnes principales de la peinture de paysage *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, et le bâtiment d'archives adjacent se réfère aux montagnes de second plan de l'œuvre (figure 196). Wang Shu et Lu Wenyu ont également conçu ses bâtiments pour permettre aux visiteurs de grimper et de marcher sur le toit (figure 195 et 196).



Figure 195. Vues aériennes du Complexe culturel de Fou-tch'ouen dans son contexte paysager. (Source : gauche : Li Wei. Droite : Iwan Baan Photography https://www.domusweb.it/en/architecture/2018/06/14/bordeaux-the-chinese-practice-amateur-architecture-studio-on-show-at-arc-en-rve.html)

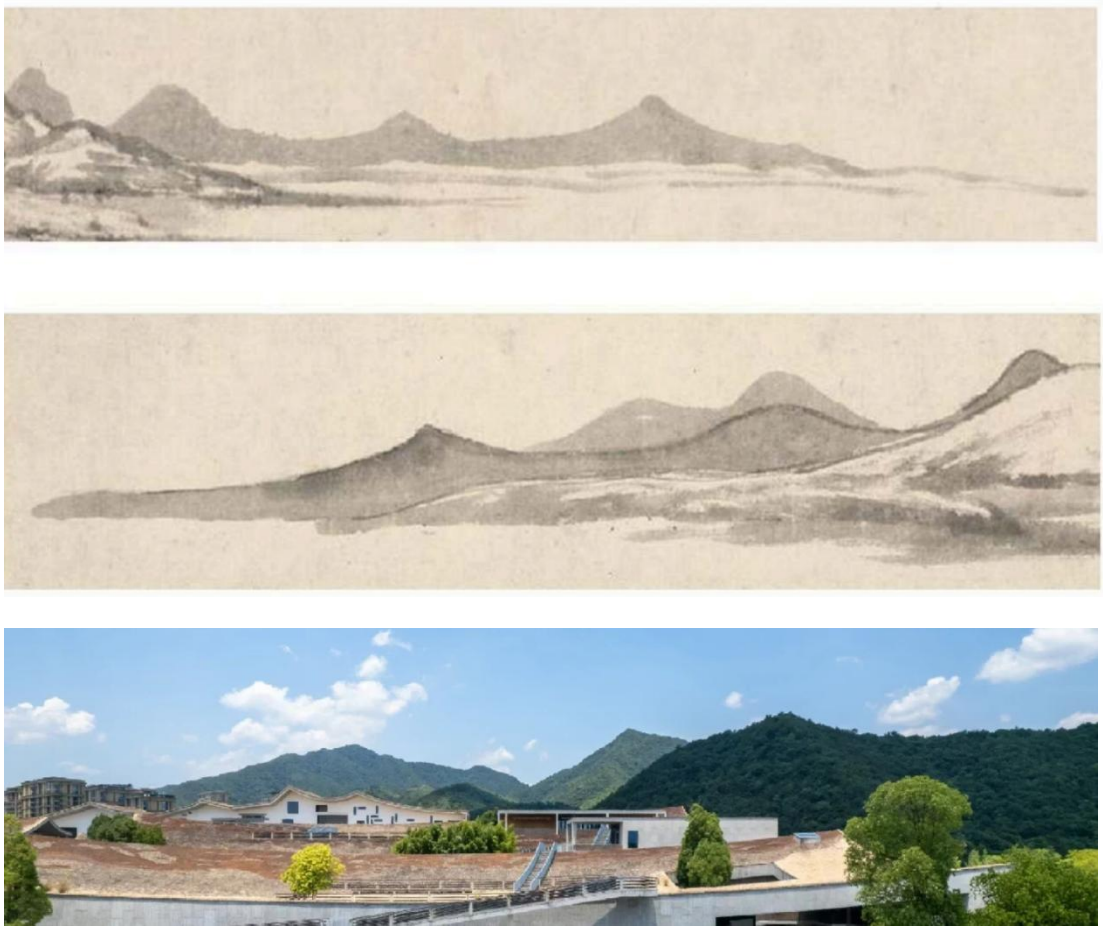


Figure 196. Pour les formes du bâtiment, la conception architecturale s'inspire de manière abstraite du contour de la montagne dans la dernière section de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen.*

En plus de la conception architecturale empruntée à la représentation des montagnes dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, Wang Shu met également en œuvre le principe des « Trois Distances » de Houang Kong-wang. Ainsi, la perspective élevée en contre-plongée intervient lorsque l'on se tient sous l'un des hauts bâtiments et que l'on regarde vers le haut (figure 197). La perspective profonde est rendue lorsque les gens marchent sur le toit des bâtiments, comme si l'on marchait sur les sentiers sinueux des montagnes, l'œil étant progressivement attiré vers la crête de l'arrière-plan le plus éloigné du bâtiment, le regard se perdant ensuite dans les montagnes et le ciel lointains (figure 198). La perspective frontale surplombante est présente lorsque les personnes se tenant sur le toit (sommet de la montagne) et regardant vers la rivière en contrebas, le regard suit le toit qui descend (crête de la montagne) sans obstacle, et atteint in fine la rivière au loin et les montagnes ondulantes (figure 199).



Figure 197 : Perspective élevée (*Gao yuan*, 高远) dans l'oeuvre architecturale de Wang Shu (à gauche, dessin de Xuewu Dou) et dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang (à droite).



Figure 198 : Perspective profonde (*Shen yuan*, 深远) dans l'oeuvre architecturale de Wang Shu (à gauche, dessin de Xuewu Dou) et dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang (à droite).



Figure 199 : Perspective frontale surplombante (*Ping yuan*, 平远) dans l'oeuvre architecturale de Wang Shu (à gauche, dessin de Xuewu Dou) et dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang (à droite).

Ce projet architectural est aussi conçu pour être non seulement vu et visité, mais aussi parcouru, et habité. Dans cette version architecturale de *Séjour dans*

les monts Fou-tch'ouen, Wang Shu et Lu Wenyu ont essayé d'utiliser un langage architectural pour exprimer la relation entre les montagnes, l'eau et le bâti, que l'on trouve dans les peintures de paysage traditionnelles chinoises. Ils ont ainsi tenté de mettre l'architecture en dialogue avec les montagnes et l'eau, s'inspirant de Houang Kong-wang et cherchant dans son œuvre un lieu poétique de méditation et de dialogue avec la nature.

Dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, il existe un lien naturel direct entre les montagnes et la rivière. Aujourd'hui, en raison d'une digue contre les inondations, construite le long de la rivière Fou-tch'ouen à Fou-yang, et de la route urbaine, ce lien est rompu. Cependant, afin de permettre aux visiteurs de s'immerger totalement dans le paysage des montagnes Fou-tch'ouen, Wang Shu et Lu Wenyu ont inclus une série de plans d'eau dans les espaces publics de l'entrée du Complexe culturel, permettant ainsi de respecter l'harmonie du paysage entre les montagnes et de l'eau (figures 200 et 201).

3.2.2.2.2. Les emprunts et l'inspiration des jardins classiques chinois dans le complexe culturel de Fou-tch'ouen

L'inspiration de Wang Shu et Lu Wenyu pour construire le complexe culturel de Fou-tch'ouen, vient également des jardins classiques chinois. Wang Shu aime d'ailleurs se voir comme un lettré chinois contemporain, vivant en ville tout en nourrissant un romantisme hermétique pour les paysages de campagne.

Wang Shu a déclaré dans son ouvrage *Construire une maison* (2016) : « Chacune de mes architectures est un jardin. Qu'il ressemble à un jardin en surface ou qu'il n'en ait pas l'air du tout à l'extérieur, c'est toujours un jardin. »

Il indique également dans une interview avec Dong Yiping le 8 avril 2018, que le jardin, en tant qu'écrin de la vie spirituelle des lettrés, doit inévitablement transcender le fonctionnalisme. Pour atteindre un autre point, le chemin doit toujours zigzaguer par exemple. Les jardins sont synonymes d'oisiveté, d'espace où l'on peut ralentir. Contrairement à la vie contemporaine où l'efficacité est primordiale, les jardins représentent un autre type de vie rythmée par le temps. Les jardins sont aussi une question de caractère, tous les jardins ne méritent pas le titre de "jardin", « c'est une personnalité, c'est une philosophie, c'est aussi une situation réelle. (Cité dans « Questions et réponses sur le design du Complexe culturel de Fou-tch'ouen » (8 avril 2018), interview de Wang Shu par Dong Yiping).

Dans sa planification globale, le Complexe culturel de Fou-tch'ouen crée ainsi de multiples chemins d'optionalité grâce aux techniques de jardinage des jardins chinois classiques, en introduisant des plans d'eau, des couloirs étroits et des enceintes murales en forme de plaques. Le long de la limite sud-est du site, un étang incurvé est creusé, et le côté du site est simultanément aménagé avec des bâtiments de petite taille tels que le "Hall d'observation des montagnes", le "Pavillon d'observation des montagnes", le "Pavillon d'eau" (figure 201 et 202),

qui sont reliés par des couloirs. Il convient de mentionner que la partie jardin s'étend de l'autre côté de la route jusqu'à la rivière Fou-tch'ouen, récréant ainsi le lien entre montagnes et eau. L'aménagement paysager du Complexe culturel de Fou-tch'ouen se concentre en effet sur l'intégration du paysage et de l'eau, et dans l'ensemble du jardin, on trouve divers éléments paysagers tels que des étangs, des rocailles, des ponts, des cours d'eau, des pavillons, etc. C'est dans la série et l'entremêlement de ces éléments paysagers que l'art spatial unique du Complexe culturel de Fou-tch'ouen se forme, transportant les visiteurs dans un autre espace-temps, créant un sentiment de plaisir en plein air. Dans l'ensemble du jardin, la disposition des divers éléments paysagers est « naturelle », soulignant l'interaction entre la nature et les êtres humains, de sorte que l'ensemble du jardin présente une atmosphère calme, isolée et élégante. Le Complexe culturel de Fou-tch'ouen reflète alors le concept de « l'unité du ciel et de l'humanité » propre à la culture chinoise traditionnelle. Contrairement aux constructions imposantes que l'on voit souvent dans l'architecture chinoise contemporaine, la volonté de Wang Shu était d'intégrer le complexe culturel de Fuyang dans son environnement, le faisant s'élever discrètement à flanc de colline, formant un ensemble de volumes qui s'intègrent dans leur environnement naturel, chacun suivant les reliefs du terrain.

Pour le jury qui lui a décerné le prix Pritzker en 2012, l'œuvre de Wang Shu produit une architecture intemporelle, profondément enracinée dans son contexte et néanmoins universelle.

En septembre 2023, le Complexe culturel de Fou-tch'ouen a été sélectionné comme l'un des plus beaux espaces culturels publics de la province de Tchö-kiang.



Figure 200. La partie jardin du Complexe culturel de Fou-tch'ouen (dans son ensemble). https://www.sohu.com/a/247066918_681890



Figure 201. La partie jardin du Complexe culturel de Fou-tch'ouen (partie)
http://www.360doc.com/content/23/1030/16/70181118_1102185249.shtml

On peut également citer comme exemple d'intégration de l'œuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans un bâtiment public urbain, le centre sportif du lac d'argent construit pour les Jeux asiatiques de Hang-tcheou en 2023. Le mur-rideau de son complexe de tir est en effet orné d'une image mobile de la peinture de Houang Kong-wang (figure 202).

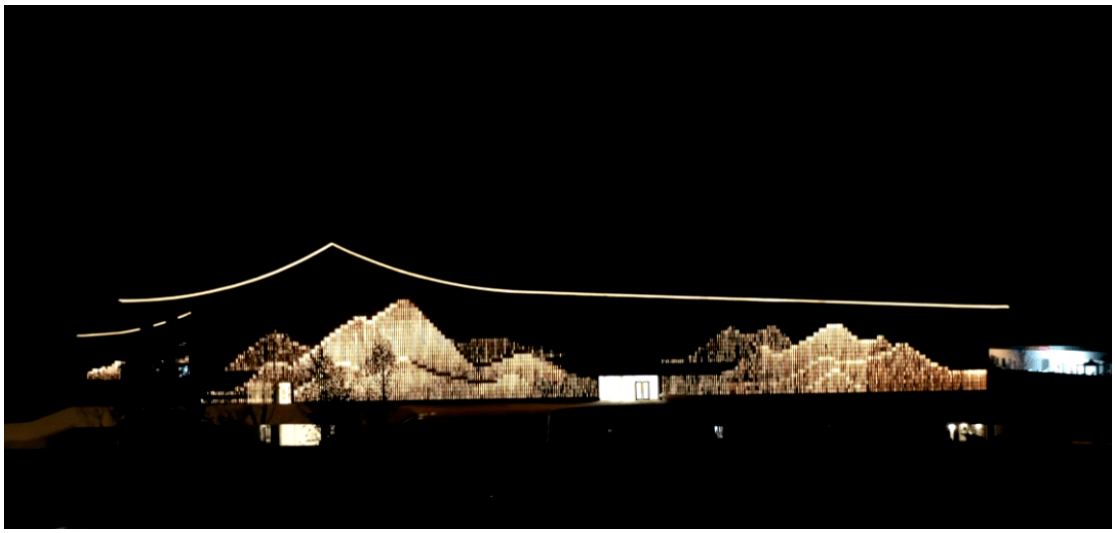


Figure 202 : Le mur-rideau du complexe de tir du centre sportif du lac d'argent de Hang-tcheou inspiré de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen de* Houang Kong-wang

3.3 Le renouveau rural et l'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets paysagers publics des villages du bassin-versant du Ts'ien-t'ang.

Les zones rurales sont également concernées par ces projets influencés par *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, ce qui est un enjeu important quand on sait que la Chine ne pouvait être qualifiée de pays urbain au début du XXIe siècle malgré ses 54,77 % d'urbains, au regard de la part encore importante de la population qui appartenait au monde rural (plus de 600 millions de personnes) (Sanjuan et Fayolle-Lussac, 2017), et qu'il existe 3,17 millions de villages en Chine et que 150 000 nouvelles implantations rurales ont été construites après 2006 (Bureau national des statistiques de la République populaire de Chine, 2017).

De plus en plus d'architectes et d'urbanistes chinois ont ainsi commencé à participer activement à cette dynamique de construction et de réhabilitation rurale portée par le gouvernement, tournant leur regard de la ville vers la campagne. Plusieurs projets, notamment des architectes Wang Shu et Lu Wenyu à Wen Ts'iun ou Meng Fanhao à Tong-tseu-kouan, s'inspirent ainsi plus ou moins directement de l'œuvre de Houang Kong-wang.

Ce processus a été encouragé par les autorités locales. En 2016, le gouvernement du district de Fou-yang a ainsi mis en avant l'objectif de « rendre aux montagnes et aux eaux de Fou-tch'ouen leur forme originale telle qu'elle a été peinte par M. Houang Kong-wang ». En 2019, Zhu Dangqi, secrétaire du comité du parti du district de Fou-yang (le plus haut dirigeant de Fou-yang), a souligné que « la version dite moderne de la restauration des montagnes et des eaux de Fou-tch'ouen de la brosse de M. Houang Kong-wang dans sa forme originale, se trouve au cœur de (la construction du paysage de) la campagne. »

3.3.1 Le cas de la revitalisation rurale du village de Wen Ts'iun à Fou-yang

En 2012, lorsque le gouvernement du district de Fou-yang a invité Wang Shu et Lu Wenyu à travailler sur le projet du Complexe culturel de Fou-tch'ouen, les architectes avaient posé une question : « La peinture de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* traite en fait de la relation entre l'environnement naturel et la vie du village, c'est-à-dire comment les gens vivent modestement face à la nature, entre

montagnes et rivières, entre ciel et terre. Les montagnes sont toujours là, l'eau est toujours là, la nature est toujours là, mais les habitations du village dans la montagne sont-elles toujours là ? ».

En effet, les processus massifs de démolition et de reconstruction des villes ces dernières décennies en Chine, ont fait perdre l'héritage de la culture architecturale urbaine, et les graines de cet héritage ne subsistent que dans les campagnes. Wang Shu a alors proposé de rechercher un village dans le district de Fou-yang qui soit représentatif de l'environnement et de la conception artistique de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, et a présenté cette action comme faisant partie intégrante du projet de construction du Complexe culturel de Fou-tch'ouen. Wang Shu a ainsi enquêté dans plus de 290 villages de la campagne de Fou-yang et est arrivé à la conclusion qu'il y avait moins de 20 villages traditionnels similaires à ceux que montre cette peinture. Parmi eux, le village de Wen Ts'iun (en pinyin: Wen cun, 文村), dans le canton de Dongqiao et district de Fou-yang, entouré de collines et rivières (figure 203), avec plus de 30 bâtiments datant des dynasties Ming et Qing, une histoire de plus de 1000 ans, et difficile d'accès, peut être considéré comme un lieu d'isolement idéal recherché par l'ermite dans la peinture de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*. Il y a en fait trois autres villages dans cette zone auxquels on peut attribuer une valeur patrimoniale, et qui, à ce titre, sont dignes d'intérêt pour une conservation. Parallèlement au projet de construction du Complexe culturel de Fou-tch'ouen, Wang Shu a donc décidé de restaurer et de protéger le village de Wen Ts'iun, avec le soutien de l'École d'architecture de l'Académie des arts de Chine en collaboration avec le gouvernement du district de Fou-yang de la ville de Hang-tcheou, et le département du Logement et du Développement urbain et rural de la province du Tchö-kiang. Le projet initial était de protéger les quatre villages, mais cela était difficile à réaliser en même temps, et avec peu de soutien du gouvernement.

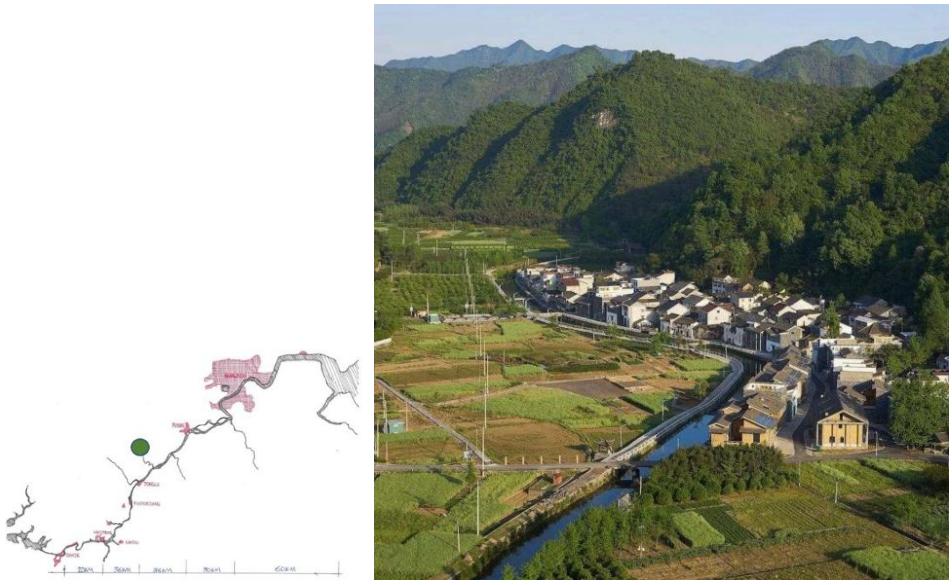


Figure 203. Localisation du village de Wen Ts'iun et vue aérienne
Source : https://www.sohu.com/a/252307353_302281

Wang Shu et Lu Wenyu, responsables de la conception du projet, et Tchö-kiang Fou-tch'ouen Real Estate Development, ont donc entrepris la construction de maisons de style Hang-tcheou dans ce village de Wen Ts'iun. Wang Shu espérait qu'en « ressuscitant » le village délabré, de vrais agriculteurs pourraient y vivre, amorçant ainsi une dynamique de revitalisation des campagnes pour préserver le patrimoine architectural chinois.

L'autre intérêt de ce village de Wen Ts'iun est sa disposition qui n'est pas tout à fait conforme au principe du Feng-shui qui voudrait qu'il soit face au sud pour obtenir plus d'ensoleillement, alors qu'il est face au nord, laissant ainsi la meilleure exposition aux terres agricoles pour une meilleure croissance des cultures. Les vieux bâtiments d'origine ont ainsi subsisté parce que les extensions récentes du village se sont développées du côté ensoleillé et n'ont pas empiété sur l'ancien village.

24 maisons ont été rénovées ou nouvellement construites au cours de la première phase de 2016, principalement réparties dans la zone centrale de l'ancien village près de la rivière, et conservant la structure d'origine de Wen Ts'iun. Wang Shu et Lu Wenyu ont employé trois techniques de construction traditionnelles locales avec des murs en pisé, en plâtre et en marbre gris de Hang-tcheou (figures 204 et 205) qui n'étaient plus utilisées ces 50 dernières années. Les bâtiments aux façades noires, blanches et jaunes le long de la rivière s'intègrent avec ceux des dynasties des Ming et de Ts'ing.



Figure 204. Matériaux locaux (marbre gris de Hang-tcheou, terre battue et pisé) des nouveaux bâtiments de Wen Ts'iun. Source : https://www.sohu.com/a/252307353_302281.



Figure 205. Trois couleurs noir, blanc et jaune des nouveaux bâtiments
Source : https://www.sohu.com/a/252307353_302281.

92 % des villageois, prioritaires pour ces logements, ont choisi de s'installer dans ces nouvelles maisons, les autres bâtiments de l'ancien village étant en cours de rénovation. Aujourd'hui, le village est visité par des groupes de responsables gouvernementaux de différentes régions de Chine intéressés par cette expérience de revitalisation rurale et les méthodes employées, et 100 000 visiteurs par an viennent faire l'expérience de cette retraite, modèle idéal de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, modernisé par Wang Shu.

3.3.2 Le cas de la revitalisation rurale du village de Tong-tseu-kouan Ts'iun à Fou-yang.

Un autre projet de revitalisation et de développement rural, mené par le gouvernement, et influencé par *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* et d'autres peintures de paysage, se trouve dans le village de Tong-tseu-kouan. Avec plus de 1 800 habitants, le village est situé près de la rivière Fou-tch'ouen dans le canton de Changkou (district de Fou-yang, ville de Hang-tcheou, province du Tchö-kiang). C'est un village typique de bord de rivière de la région de Kiang-nan (figure 206), datant de plus de 1 500 ans, avec de beaux paysages « naturels » et un riche patrimoine culturel, répertorié dans la liste des villages historiques et culturels de la province du Tchö-kiang et dans le quatrième groupe du catalogue des villages traditionnels chinois en 2016.

Il fait partie d'un ensemble de 14 villages de démonstration d'habitations de style Hang-tcheou que le Bureau général du gouvernement populaire municipal de Hang-tcheou prévoyait de construire en 2014, dont le premier fut le village de Wen Ts'iun. Le concepteur en chef du projet de ce village de Tong-tseu-kouan est Meng Fanhao, cofondateur et architecte en chef du studio gad·line+.

Certaines des 80 maisons historiques de la fin des Ming au début de la dynastie Qing (figure 208) ont été réquisitionnées ou démolies depuis 2013, dans le cadre d'un projet de réhabilitation du gouvernement provincial du Tchö-kiang. En 2016, 46 maisons (figure 206) ont été construites au sud du village comme maisons de réinstallation.

Le gouvernement municipal de Hang-tcheou a défini les caractéristiques de ces « nouvelles habitations de style Hang-tcheou » et formulé des directives de construction « à faible coût », « de haute qualité » et « pouvant être popularisées ». Comme dans le village de Wen Ts'iun, le prix d'acquisition pour les villageois de Tong-tseu-kouan est également contrôlé à moins de 1 500 yuans (1 € ≈ 7,7 yuans) le mètre carré. La conception a été inspirée par l'œuvre *Shuimo Kiang-nan* du maître de la peinture chinoise moderne Wu Guanzhong (1919-2010) (figure 208, 209, 210, 211) pour la conception architecturale et les couleurs.



Figure 206. Localisation de Tong-tseu-kouan et emplacement des nouvelles maisons du village. (Source: Studio gad·line+, http://www.lineplus.studio/en/x_cont_1112.html?ctid=163

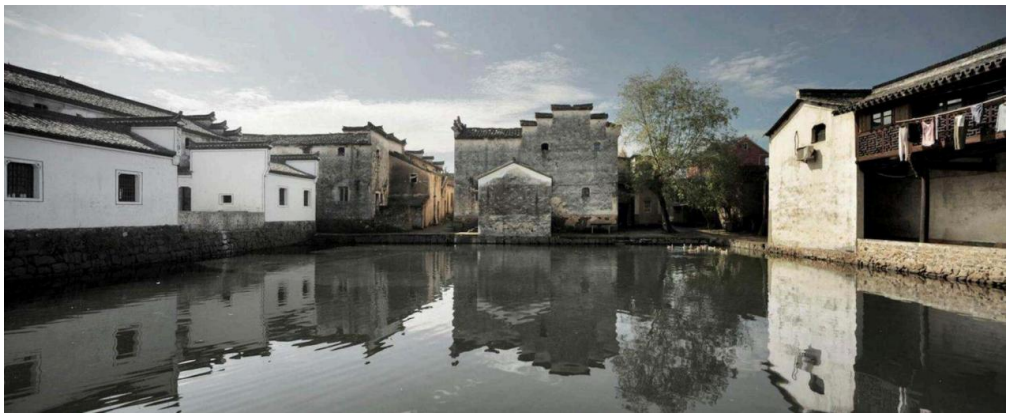


Figure 207. Bâtiments anciens du village (Source : Studio gad·line+, URL : http://www.lineplus.studio/en/x_cont_1112.html?ctid=163）

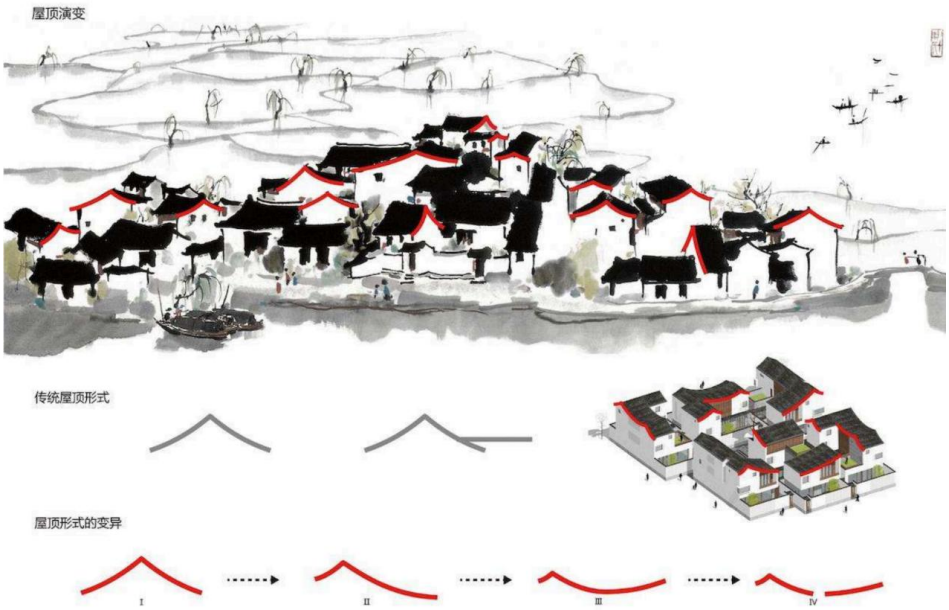


Figure 208. L'œuvre *Shuimo Kiang-nan* de Wu Guanzhong et les toits en forme de 人 (qui signifie « humain »). (Source: Studio gad·line+, URL : http://www.lineplus.studio/en/x_cont_1112.html?ctid=163)



Figure 209. Les six types de maisons construites Source: Studio gad·line+, URL: http://www.lineplus.studio/en/x_cont_1112.html?ctid=163



Figure 210.Comparaison entre l'architecture du Kiang-nan dans les peintures de Wu Guanzhong et les toits des nouvelles résidences de Tong-tseu-kouan



Figure 211. Façades du village Tong-tseu-kouan. Source : Yao Li.

En 2014, le plan de conception de la société gad·line+ a été approuvé par le gouvernement. Mais l'équipe de concepteurs a découvert, par une enquête dans le village, que les villageois s'intéressaient moins à l'orientation culturelle et à la valeur esthétique de la maison qu'à des aspects pratiques de l'ouverture des portes, au sud, à la présence d'espaces indépendants de stockage des outils agricoles, à la possibilité de laver les légumes et de parler avec les voisins à la

porte de la maison, et à la taille et au nombre de pièces, etc. Le plan de conception final a été confirmé après plusieurs ajustements, et la construction achevée en 2016, avec 6 types de maisons (figure 209) de 290 à 340 m², faciles à combiner et à reproduire ailleurs. Toutes les maisons ont été attribuées aux villageois par une loterie à un prix modique de 1 376 yuans/m².

Bien que l'inspiration de la rénovation et de la conception du village de Tong-tseu-kouan ne provienne pas directement de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, mais de la peinture moderne en noir et blanc *Shuimo Kiang-nan*, ce village est cependant l'un des cinq sites du circuit de tourisme rural « Est, Sud, Ouest, Nord et Moyen » avec l'ancienne ville de Longmen, l'île de Tongzhou, le site de rafting Huyuanxi et d'autres sites paysagers pittoresques qui sont, eux, reliés à l'œuvre de Houang Kong-wang. En s'affichant comme une des plus belles versions modernes de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, Tong-tseu-kouan attire un grand nombre de touristes.

Ces nouveaux projets de rénovation des paysages ruraux des deux côtés de la rivière Fou-tch'ouen font également partie de la nouvelle ère du « *Nouveau Rouleau* de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » à Hang-tcheou, en particulier dans le district de Fou-yang.

La partie résidentielle nouvellement construite du village de Tong-tseu-kouan offre de belles vues sur la montagne *Fou-tch'ouen* et la rivière *Fou-tch'ouen* au nord, ainsi que sur des terres agricoles fertiles au sud. Vivre dans une ferme de cette nouvelle ère avec une ligne d'horizon ondulée, n'est-ce pas en définitive la scène de « l'habitation poétique » de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* ? (Figure 212)

Par ailleurs, dans les villages restaurés de Wen Ts'iun et Tong-tseu-kouan, les pierres de taille noires et les murs blancs représentent l'encre et le papier Xuan, incarnant l'esprit des lettrés comme Houang Kong-wang.



Figure 212. L'horizon architectural du village de Tong-tseu-kouan et celui de la montagne de Fou-tch'ouen sont parfaitement coordonnés. (Photo : Feng Jie).

Ce projet a reçu le premier prix de planification et de conception urbaines et rurales exceptionnelles dans la province du Tchö-kiang en 2016, le premier prix de conception architecturale de l'Architectural Society of China en 2018 et le prix Dezeen 2018 au Royaume-Uni.

3.3.3. La réinterprétation du style architectural de Houei-tcheou dans l'architecture de style du Tchö-kiang des villages restaurés

Les pierres noires et les murs blancs des villages restaurés de Wen Ts'iun et Tong-tseu-kouan sont également l'essence même de l'architecture la plus délicate du Kiang-nan. Les nouvelles bâtisses de style Hang-tcheou ne sont pas des clones des vieilles maisons, mais une réinterprétation de l'architecture de style Hang-tcheou, élément important de la culture de Houei-tcheou, typique du Kiang-nan, héritage de la culture traditionnelle.

Parmi les six écoles d'architecture traditionnelles de Chine (Houei-tcheou 徽, Min 闽, Pékin 京, Suzhou 苏, Jin 晋 et Si-chuan 川), l'architecture de Houei-tcheou jouit de la plus haute réputation et de la plus grande influence, notamment sur de nombreux aspects de l'architecture du Tchö-kiang. Ce sont les marchands de Houei-tcheou, éléments importants de la culture de Houei-tcheou, qui ont apporté l'architecture de Houei-tcheou dans de nombreuses régions du Tchö-kiang pendant les dynasties des Ming et de Ts'ing, faisant des affaires le long de la rivière Sin-ngan et dans les villes de Yen-tcheou, Hang-tcheou, Jiaxing, Huzhou, Quzhou, Jinhua, Lanxi et autres lieux. Installés dans le Tchö-kiang, ces marchands y ont alors acheté et construit des maisons, introduisant l'architecture de style Houei-tcheou et favorisant l'émergence d'un style architectural unique de Houei-tcheou, en particulier dans la région de Yen-tcheou dans l'ouest du Tchö-kiang, le long de la rivière Sin-ngan. En aval de la rivière Fou-tch'ouen, la région de Houei-tcheou au nord de la province du Tchö-kiang, fut également profondément influencée par ce style architectural de Houei-tcheou. Appréciée et adoptée par les habitants du Tchö-kiang, séduits par sa beauté, une « école d'architecture de style Tchö-kiang » unique s'est formée, influencée par l'architecture de Houei-tcheou et combinée avec les habitudes de vie et les caractéristiques architecturales locales. Au Tchö-kiang, en particulier dans le centre de la province, ce style architectural a été largement utilisé dans la construction de nouvelles zones rurales et urbaines, avec des caractéristiques distinctives et une esthétique toujours visibles aujourd'hui. Les villages de Tong-tseu-kouan et de Wen-Ts'iun en sont des exemples typiques (Ding Weidong et Wu Huajun, 2019 p. 86).

Comme mentionné au chapitre 2 (2.2.1), les caractéristiques les plus typiques de l'architecture de Houei-tcheou sont de hauts murs en forme de tête de cheval

(figure 213), des patios avec « *si-shui gui-tang* » et des murs blancs et tuiles noires. Elle intègre également trois types de sculptures exquises (en brique, en pierre et en bois) dans la décoration.



Figure 213. Maisons modernes de style Houei-tcheou à haut mur en forme de « tête de cheval », caractéristique architecturale qui ne se retrouve pas dans l'architecture de l'école du Tchö-kiang.

L'école d'architecture du Tchö-kiang a été profondément influencée par l'école d'architecture de Houei-tcheou mais adaptée, en accord avec les caractéristiques climatiques et les besoins de production et de vie locale.

Le patio de l'architecture de Houei-tcheou est généralement un espace central entouré de plusieurs pièces et de plusieurs murs. C'est un élément relativement important de la structure architecturale des bâtiments résidentiels du sud de l'Anhui. Il est généralement situé dans la partie centrale de l'ensemble de la maison. Il en existe généralement quatre types de formes structurelles « de forme concave », « de forme retour », « en forme de H » et « de forme 日 », qui déterminent également leurs fonctions respectives. Les patios ont généralement pour fonction d'ajuster la différence de température entre l'intérieur et l'extérieur, en les gardant au chaud en hiver et au frais en été. Les patios de l'école d'architecture de Tchö-kiang, en particulier ceux de l'ouest du Tchö-kiang, ont également des structures similaires, mais leurs formes sont plus changeantes et leurs emplacements sont plus flexibles, pas nécessairement au centre de l'ensemble du bâtiment. Ces patios associés à des halls et couloirs, font que les espaces intérieurs et extérieurs des maisons de style du Tchö-kiang sont à la fois reliés et séparés, formant ainsi un espace ouvert et transparent.

En ce qui concerne les murs d'enceinte, le style de mur « en tête de cheval » (figure 213) n'est pas utilisé dans les bâtiments du Tchö-kiang, peut-être car l'une des fonctions importantes de ce type de mur est de bloquer efficacement la propagation du feu, inutile dans le Tchö-kiang où la plupart des bâtiments sont construits à proximité ou au bord de l'eau, facilitant l'extinction les incendies. L'architecture du Tchö-kiang utilisait simplement de hauts murs, formant des ruelles relativement étroites.

Concernant les toits des bâtiments, l'école d'architecture du Tchö-kiang a

complètement hérité des trois éléments propres à ceux de Houei-tcheou qui sont essentiellement à double pente, rigides [134] et à « crêtes droites » (figure 214).

Les couleurs utilisées évoquent précisément le matériel d'écriture des lettrés chinois, le blanc étant la couleur du papier, et le noir celle de l'encre. L'école d'architecture du Tchö-kiang a également utilisé le schéma de couleurs noir et blanc « murs blancs et tuiles noirs »（figure 214, 216 et 217). La combinaison du noir et du blanc confère aux bâtiments une élégance littéraire, soulignant davantage l'atmosphère culturelle du bâtiment.

Les autres caractéristiques communes des maisons traditionnelles du Zhejiang et de la région sont qu'elles sont groupées, orientées vers le sud et font attention à l'éclairage intérieur, elles utilisent des poutres en bois pour supporter la charge et utilisent des briques, des pierres et de la terre pour les murs de protection, et le hall principal est au centre, avec des poutres sculptées, des toits peints et des pignons décoratifs.

Les architectes concepteurs de Tong-tseu-kouan ont évité de reprendre les formes archaïques et les symboles architecturaux chinois classiques, et ont sélectionné des formes modernes et concises avec des lignes de toit légèrement incurvées pour transcender le charme des maisons traditionnelles du Kiang-nan. En définitive, ce type de « nouvelles habitations de style Hang-tcheou » utilise 6 des 12 éléments caractéristiques des maisons de « style Hang-tcheou » : les « pignons plats (硬山顶) », le « contour du caractère chinois 人 (qui signifie forme humaine, 人字线) », le « grand patio (大天井) », le « petit jardin (小花园) », la « porte de pierre, *Shikumen* (石库门) » et la « couleur noir blanc (粉黛色) » (figure 214).

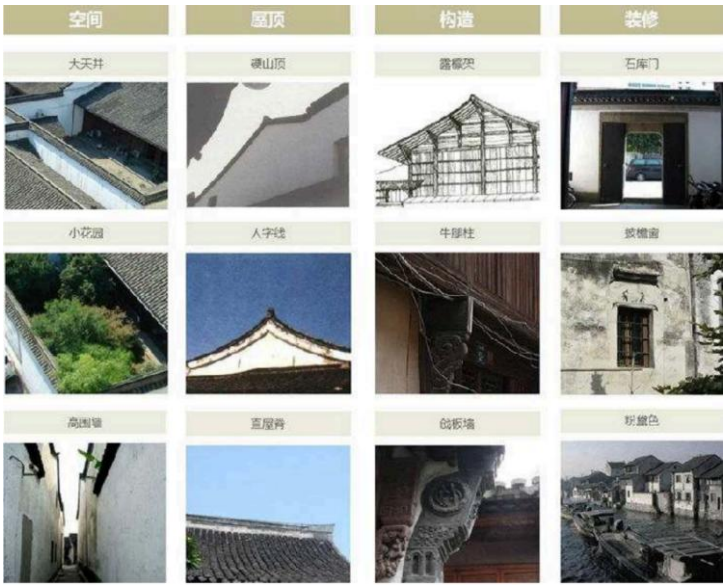


Figure 214. Les 12 éléments caractéristiques de l'architecture de Hang-tcheou 杭州建筑的 12 个特点 (Source : www.planning.cn/view.php ?id =609)

[134] Les pignons des deux côtés du toit de la maison affleurent ou sont légèrement plus hauts que celui-ci.

3.3.4. L'incarnation de l'art poétique dans la restauration du village de Tong-tseu-kouan.

La restauration du village de Tong-tseu-kouan et la construction des nouvelles maisons s'appuie également sur la conception artistique décrite dans les œuvres littéraires sur Tong-tseu-kouan.

Ainsi, le célèbre romancier moderne chinois Yu Dafu (1896-1945) a écrit dans son essai « *Journée de printemps à la plate-forme de pêche* » :

> « *Quand je suis arrivé à Tonglu, je suis monté de nuit pour jeter un coup d'œil à la montagne Tongjun*[135] *(Figure 215). J'ai senti que la beauté et la tranquillité de cette montagne et le paysage ininterrompu n'étaient pas comparables à ceux de la montagne Beigu*[136]*, qui est la plus belle montagne, par rapport aux autres. Il n'est pas étonnant que Yen Tseu-ling et Dai Zhengshi aient tous deux choisi de s'y reclure et y vivre. Si je pouvais vivre dans un endroit comme celui-ci, étudier et subvenir à mes besoins. Le reste de ma vie, que voudrais-je d'autre pour être un haut fonctionnaire, que voudrais-je d'autre pour avoir un bon salaire, que voudrais-je d'autre pour avoir un prestige superficiel ? Seul sur le banc de pierre devant le temple de Tongjun, j'ai regardé les montagnes, l'eau, les lumières dans la ville et les étoiles et les nuages dans le ciel, et j'ai même fait des rêves ennuyeux sans fin. En fait, j'ai oublié le moment et je me suis oublié moi-même.* »

Cette description est similaire à l'émotion de Li Bai, célèbre "poète immortel" de la dynastie des T'ang, exprimant « *Qui redemande un bon salaire lorsqu'il vit dans un lieu confortable (de paix et de bonheur) ?* » dans son poème Ts'ingxi Xing (au 8e siècle).

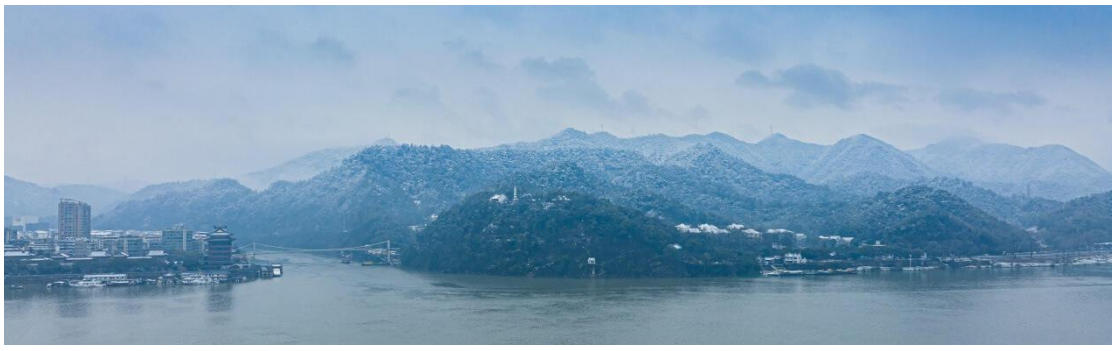


Figure 215. Montagne Tongjun près de la rivière Fou-tch'ouen (confluence des rivières Fanshui et Fou-tch'ouen).

[135] Tongjun fait partie du mont Fou-tch'ouen. Ce lieu est associé à l'initiateur de la médecine chinoise, et l'on raconte que « Tongjun » s'y était retiré pour y vivre et pratiquer la médecine

[136] Sur la rive du Yangze à Zhenjiang, province de Kiang-sou

Yu Dafu a également écrit un roman « *Dongziguan* » (*Tong-tseu-kouan*) publié en 1932 oùil décrit la profonde impression que lui a laissé le paysage du village de Tong-tseu-kouan. En décrivant les paysages naturels et la vie rurale de Tong-tseu-kouan, le roman montre l'amour de l'auteur pour la beauté de la campagne et son désir d'une vie tranquille. Yu Dafu écrit dans ce roman : « *C'est une ville riveraine calme, tranquille, paisible et autosuffisante avec des coutumes folkloriques simples…* ». Il déroule ensuite lentement l'histoire qui s'est produite dans ce village.

Lors de sa renovation, afin de restaurer ce calme et cette tranquillité du village au bord de la rivière Fou-tch'ouen, certaines mesures ont été prises. Par exemple, certaines maisons délabrées et surpeuplées de peu de valeur patrimoniale ont été démolies, l'étang central du village restauré en détournant le système hydrologique, et ses maisons anciennes bordières ont été rénovées après sélection (figures 216 et 217). Tous ces aménagements sont conçus pour créer un agencement adéquat des bâtiments, restructurer le village en lui redonnant de bonnes proportions et en le ré-harmonisant avec les contours de la montagne Fou-tch'ouen de l'autre côté de la rivière (figure 212).



Figure 216. L'étang du centre du village de Tong-tseu-kouan remis à jour. (Photo : Lou Zixuan)



Figure 217. Le village de Tong-tseu-kouan après la démolition des vieux bâtiments délabrés.

Aujourd'hui, lorsque l'on parle de Tong-tseu-kouan, cela évoque une image de murs blancs et de tuiles noires. Les nouvelles maisons de style Hang-tcheou de Tong-tseu-kouan ressemblent à la peinture *shuimo Kiang-nan* de Wu Guanzhong, et elles ont aussi le style tranquille du bord de la rivière dans le *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang. Tong-tseu-kouan est devenu une nouvelle attraction touristique sur les rives de la rivière Fou-tch'ouen,les touristes voulant découvrir et éprouver la vie paisible et agréable de la campagne entourés de montagnes et de rivières.

Il est probable que c'était bien l'intention initiale du concepteur de transformer cet endroit en une scène de village tranquille et paisible qui puisse refléter les peintures *shuimo Kiang-nan* ou *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.

Aujourd'hui, le village attire de plus en plus de touristes, et il est devenu un lieu de passage obligé sur la route touristique de la rivière Fou-tch'ouen, notamment pour les célébrités sur Internet, ce qui ne devait être quelque chose auquel le concepteur s'attendait. Cependant, malgré les désagréments du tourisme de masse, cela a également stimulé les activités du village, avec des hôtels et des restaurants ouverts par les villageois dans leurs propres maisons, améliorant substantiellement leurs revenus économiques et leur qualité de vie.

Par conséquent, la conception des projets paysagers pour la rénovation du village héritant et s'inspirant de la culture traditionnelle de la littérature et de la poésie chinoises, a été unanimement saluée.

3.4 L'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets paysagers urbains privés de tourisme.

De nombreux projets paysagers commerciaux le long de la rivière *Fou-tch'ouen* remobilisent également la culture paysagère spécifique de cette région, et tentent également de s'approprier l'image et la philosophie véhiculées par les nombreux poèmes issus notamment de la célèbre « route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang », décrivant les paysages, et la peinture *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, du fait des architectes qui en sont imprégnés comme on a pu le voir dans le chapitre précédent, ou à des fins de marketing.

Deux hôtels, Wonderland Resort Kien-tö Fou-tch'ouen et Fou-tch'ouen Resort, construits ces dernières années le long de la vallée du Ts'ien-t'ang, adossés à la montagne et faisant face à la rivière Fou-tch'ouen, et associés à des lacs artificiels où se balancent doucement des bateaux, recomposant le cadre de la vie

recluse des ermites de la peinture de Houang Kong-wang, seront ainsi analysés.

Ils permettront de comprendre les modalités de cette appropriation et mise en démonstration par les architectes et aménageurs.

3.4.1 L'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan

L'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan (建德开元芳草地酒店), conçu par les architectes Chen Xiawei et Ke Lijun, achevé en 2018, situé près de la confluence des trois rivières Sin-Ngan, Lan et Fou-tch'ouen à Mei-tch'eng (Figure 218), au coeur du territoire représenté dans l'œuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, s'en inspire non seulement, mais également de poèmes et de différents éléments culturels propres à la vallée du Ts'ieng-t'ang.



Figure 218. Localisation et plan de l'Hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan à la confluence des trois rivières Sin-Ngan, Lan et Fou-tch'ouen à Mei-tch'eng.

3.4.1.1. L'incarnation de l'art de la peinture de paysage dans l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan

De nombreux éléments de l'Hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan prennent directement ou indirectement leur source d'inspiration dans la peinture *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.

Ainsi, il recréé des paysages typiques de la peinture, comme un ruisseau gargouillant se frayant un chemin à travers les montagnes en arrière-plan, et se fondant dans un lac placé au cœur du complexe, faisant écho à la rivière Fou-tch'ouen et à son environnement naturel (figure 219 et 220). Les petites villas au bord du lac présentent les caractéristiques des maisons en pisé au toit de chaume, typiques des montagnes du Tchö-kiang.

L'hôtel se fond dans l'environnement et ne se distingue pas, de sorte que l'on peut dire que le bâtiment est issu des montagnes, reproduisant ainsi fidèlement la représentation de la peinture, et sa philosophie d'harmonie entre l'homme et la nature. Par ailleurs, de grandes baies vitrées et terrasses exploitent pleinement

les différentes perspectives sur la montagne, le ruisseau, le lac et la rivière, de sorte que le bâtiment est intégré à la montagne et à la forêt, et que les hôtes de l'hôtel peuvent s'immerger dans les paysages et goûter aux plaisirs des ermites lettrés.



Figure 219. Comparaison du nouveau complexe de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan (en plan à gauche) avec le village dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.



Figure 220. L'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan et son lac dans son environnement (Source : gauche : www.dinzd.com/works/diolaacaoa02.html. Par Vision architecturale d'Oguan. Droite : https://www.sy-home.com/activity/118948/)

3.4.1.2. L'incarnation de l'art poétique dans l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan

L'inspiration du design de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö est non seulement issue de peintures, mais aussi de scènes de paysages décrites dans des poèmes des dynasties Tang et Song, notamment produits le long de la célèbre « Route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang » des T'ang de l'Ouest, présentée dans le chapitre 2.

Ainsi, la conception de la partie « hangar à bateaux » de la zone centrale du lac de ce projet hôtelier, interprète parfaitement la conception paysagère et artistique décrite dans l'un des poèmes les plus célèbres de l'histoire de Mei-tch'eng « *Passer la nuit à la rivière Kien-tö* » de Meng Haoran (689-740), le grand poète de la dynastie Tang. La rivière Kien-tö est une section de la rivière Fou-tch'ouen correspondant à la section allant de la confluence des trois rivières de Mei-tch'eng à Tonglu.

Le poème est le suivant :

移舟泊烟渚，日暮客愁新。
野旷天低树，江清月近人。

Mon bateau est amarré près d'une île dans la brume grise,
Je m'attriste à nouveau de la vue au coucher de soleil.
Dans la plaine sauvage sans limites, le ciel lointain était si bas qu'il touchait même la voûte des arbres,
La rivière si claire et la lune brillante se rapproche des gens.

Poème « *passer la nuit à la rivière Kien-tö* » de Meng Haoran (689-740), poète de la dynastie Tang. (Ma Traduction)

L'hébergement disponible au bord de la rivière Kien-tö répond ainsi directement aux mots « Passer la nuit » du titre du poème, posant une base théorique solide pour la construction de ce projet, recréant le cadre mélancolique du bateau accostant sur l'îlot brumeux au crépuscule et d'une nature sauvage infinie, suscitant une introspection de l'invité.



Figure 221. Peinture de Zhang Yuejian accompagnant le poème *Passer la nuit à la rivière Kien-tö*, dans le manuel de « Langue chinoise » (de 6e année vol. 1).



Figure 222. Les îles de la rivière Kien-tö (également appelée la rivière Fou-tch'ouen). (Photo : Shang Tianyu et Wang Rongzhen, 2022)

À l’époque où Meng Haoran a écrit ce poème, il se sentait découragé parce qu’il avait échoué à l'examen impérial. Après avoir visité le mont Tai, puis voyagé vers le sud au Kiang-nan, il est arrivé à la confluence des trois rivières de Mei-tch’eng. Il se faisait tard, et il a amarré son bateau au bord d'une petite île 渚 enveloppée de brume (Figure 221), que l’on trouve dans cette partie du fleuve (Figure 222). Le poète, un peu triste en pensant à sa carrière insatisfaite, se sentit un peu réconforté dans cette atmosphère, alors il écrivit ce poème, relatant son état d’esprit et le magnifique paysage de la rivière Kien-tö en interaction avec ses états d’âme.

Tous ces éléments matériels et immatériels se retrouvent dans le projet de l’Hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan, en particulier de la phrase « *Mon bateau est amarré près d'une île dans la brume grise, …* ». Ainsi des bâtiments en forme de barque en bord du lac évoquent cette représentation poétique (figure 223).

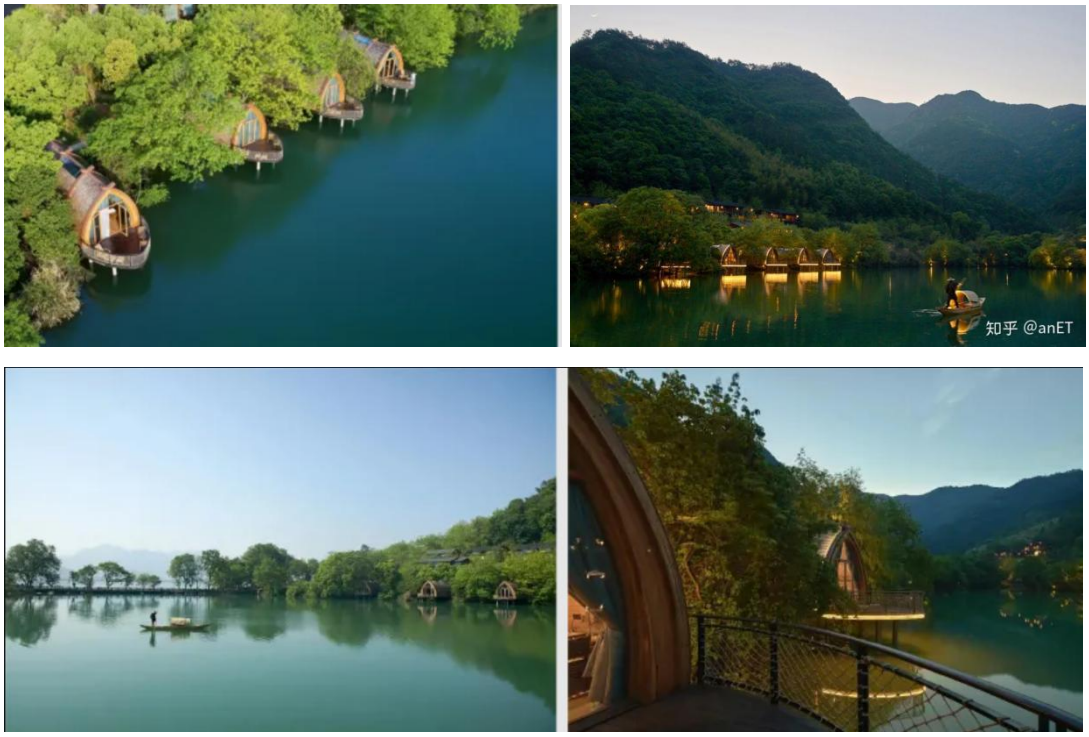


Figure 223. Bâtiments de l’hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan évoquant la représentation poétique « *Mon bateau est amarré près d'une île dans la brume grise, …* »
https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzAwMzYxNjc1MQ==&mid=2651441095&idx=1&sn=44f117866bf577e42e0a8ea4304f9df2&chksm=80c51d47b7b29451f7effc90e4eefe2bb82bb41d78d5ca6a0b063dba9d67dab9013e8210a28f&scene=27

Un second poème, « *Dix Jue*[137] *sur la préfecture insouciante de Tong-lou*[138] » de Fan Zhongyan (989-1052 après J.-C) a servi d'inspiration aux créateurs de cet hôtel. Homme d'État et écrivain de la dynastie des Song du Nord, Fan Zhongyan a écrit ce poème lorsqu'il était gouverneur de Mou- tcheou (Mei-tch'eng aujourd'hui). Au printemps de la première année du règne de Jingyou sous la dynastie des Song du Nord (1034), Fan Tchong-yen se dirigeait vers Mou-tcheou sur la route occidentale du Tchö-kiang pour être nommé gouverneur. Loin des intrigues et tromperies de la cour impériale, il cheminait progressivement vers la préfecture de Mou- tcheou, au milieu des montagnes et des eaux magnifiques, son état d'esprit s'en trouvant alors éclairé et apaisé, il écrivit ce poème :

潇洒桐庐郡，乌龙山霭中。
使君无一事，心共白云空。

Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, dans la brume fine de la montagne Wou-long;
Le gouverneur, libre de tout souci,
Laisse son cœur voguer avec les nuages blancs..

潇洒桐庐郡，开轩即解颜。
劳生一何幸，日日面青山。

Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, lorsque j'ai ouvert la porte et la fenêtre, j'ai été immédiatement rayonnant de joie ; Ô bonheur de cette vie simple et laborieuse,
Chaque jour s'ouvre sur la chaîne des montagnes vertes.

潇洒桐庐郡，全家长道情。
不闻歌舞事，绕舍石泉声。

Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, toute la famille, jeunes et vieux, se réunit souvent pour parler; leurs oreilles n'ont pas besoin d'écouter les chansons et admirer les danses, il suffit d'écouter le bruit de l'eau de source autour de la maison qui glougloute sur les rochers.

潇洒桐庐郡，公余午睡浓。
人生安乐处，谁复问千钟。

Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, dans son temps libre après des affaires officielles, la somnolence est épaisse, alors dormez à votre guise.
Là où la vie s'écoule en paix et en joie,
Qui irait encore compter les richesses??

潇洒桐庐郡，家家竹隐泉。

Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, les sources

---

[137] "Jue" correspondant à Jue-ju (绝句), est un genre de poésie traditionnelle chinoise qui se compose de quatre phrases ou quatrains et a des exigences strictes en termes de métrique poétique. Il existe deux types de Jue-ju: quatrain à cinq caractères et quatrain à sept caractères (*quatrain en vers pentamètres ou heptamètres*). Ce poème est un quatrain à cinq caractères, et un total de dix quatrains composent ce poème.

[138] Le comté de Tonglu était le surnom de Muzhou à cette époque, et ce n'était pas le nom officiel de la région administrative. La capitale de la préfecture de Muzhou était située dans l'actuelle ville de Mei-tch'eng. Muzhou, Yen-tcheou et le comté de Tonglu font référence au même endroit, y compris les comtés de Shouchang, Chun'an, Sui'an, Fenshui, Tonglu et Jiande. Le centre administratif du comté de Tonglu est maintenant la ville de Meicheng, et non le comté de Tonglu.

令人思杜牧，无处不潺湲。	*sont cachées dans les bosquets de bambous devant et derrière chaque maison, qui rappelle aux gens le poème « Partout des sources murmurant » écrit par Du Mu.*
潇洒桐庐郡，春山半是茶。 新雷还好事，惊起雨前芽。	*Dans l'élégante préfecture de Tong-lou,* les *montagnes printanières sont à moitié couvertes de théiers;* *La jeune foudre, complice de la nature,* *Surgit et éveille les bourgeons d'avant-pluie.*
潇洒桐庐郡，千家起画楼。 相呼采莲去，笑上木兰舟。	*Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, Mille foyers bâtissent des pavillons picturaux; les gens s'appellent pour cueillir des graines de lotus, rient et montent à bord du bateau de Mulan pour partir.*
潇洒桐庐郡，清潭百丈馀。 钓翁应有道，所得是嘉鱼。	*Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, la mare claire est d'une profondeur insondable, comme s'il s'agissait de plus de cent pieds. Le vieux pêcheur , sage et serein, fait de bonnes prises — des poissons fins*
潇洒桐庐郡，身闲性亦灵。 降真香一炷，欲老悟黄庭。	*Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, (Je suis) physiquement décontracté et de nature éthérée ; allumez un bâton d'encens, lorsque l'on atteindra un certain âge, on comprendra le vrai sens du « Huangting Jing »*
潇洒桐庐郡，严陵旧钓台。 江山如不胜，光武肯教来？	*Dans l'élégante préfecture de Tong-lou, il y a une plate-forme de pêche laissée par Yen Tseu-ling. Si les rivières et les montagnes ici ne sont pas belles, pourquoi l'empereur Guangwu permettrait-il à Yen Tseu-ling d'y vivre dans l'isolement, de pêcher et de cultiver ?*

Poème *Les Dix Jues sur la préfecture insouciante de Tong-lou* de Fan Zhongyan (989-1052 après J.-C) ayant servi d'inspiration pour l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan.

Dans ce poème, dont toute l'âme est contenue dans le premier vers, Fan Zhongyan exprime ses émotions et son humeur à travers les paysages naturels et paisibles du comté de Tong-lou. Il est serein, décontracté et d'humeur badine dans la fine brume au pied de la montagne verdoyante Wulong. Il se sent libre et profite des plaisirs simples en appréciant les sources, le thé de printemps, les poissons, les plates-formes de pêche et autres paysages et activités. Ce sont toutes ces émotions que l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan veut offrir à

ses clients, et les choix de construction, la disposition des bâtiments et le design visent cet objectif.

Ainsi, dans le deuxième vers est évoquée l'idée que puisque les sages aimaient les montagnes, alors pourquoi les gens ordinaires ne les apprécieraient-ils pas ? Immergés parmi les montagnes comme une scène en ouvrant les portes et les fenêtres, chacun se sentira naturellement libre et détendu. Les étranges montagnes, vallées verdoyantes et les rivières, uniques au monde, rendront heureux les gens ayant travaillé dur toute leur vie qui y séjourneront.

Le troisième vers évoque les loisirs et les plaisirs offerts à tous, jeunes et vieux, lors de joyeuses réunions familiales, dans cet environnement agréable au son de l'eau qui coule.

Il s'agit évidemment de la vie familiale harmonieuse, paisible et pleine de bonheur de Fan Tchong-yen dans le comté de Tonglu que le poète évoque ici, et dont pourront bénéficier les hôtes de l'hôtel. La poète évoque également dans le quatrième vers les siestes réparatrices dans cet environnement paisible, permettant de se détacher des soucis matériels.

Dans le cinquième vers, qui a également inspiré des peintres comme le contemporain Zhang Guofu (figure 224), le poète décrit un lieu idyllique où chaque maison cachée dans la forêt de bambous dispose d'une source qui coule à côté de la maison, dans une atmosphère calme et sereine, répondant à la maxime des lettrés classiques « *Je préfère manger sans viande plutôt que de vivre sans bambou* » (Figure 224a), et où les habitants sont heureux avec le sourire, même lorsqu'ils travaillent (Figure 224b). Le sixième vers évoque le thé de printemps de très grande qualité cultivé dans cette région, le thé ne pouvant être que bon là où les montagnes sont belles. Ce thé vert réputé pour sa fraîcheur, sa pureté et son parfum délicat, pourra être apprécié par les clients de l'hôtel pour leur plus grand plaisir.

Le huitième vers (Figure 224c) évoque les pratiques de pêche dans le profond lac, devenues dans l'offre de l'hôtel une expérience magnifique de loisir, de liberté et de tranquillité.

Le neuvième vers propose d'expérimenter, en allumant un bâton d'encens, le *Huangting Jing* qui est l'un des textes majeurs de la tradition taoïste ShangTs'ing, composé en vers, et qui traite principalement de la santé, de la méditation intérieure et de la culture spirituelle en sept chants. La fumée de l'encens, dans ce cadre de sérénité et de silence intérieur, libère l'esprit des gens, transmettant un sentiment de détente et d'élévation, permettant d'accéder au *Huangting Jing* du tao, état pourtant hors de portée des gens ordinaires.

Le dixième vers réitère la magnification des paysages sauvages de montagne et de rivière de Fou-tch'ouen, et de la vie en retraite telle que vécue par Yen Tseu-ling (Yan Ziling) sur sa plate-forme de pêche. (Figure 224d).



Figure 224. Illustration du peintre contemporain Zhang Guofu correspondant aux cinquième, septième, huitième et dixième vers du poème *Insouciante préfecture de Tong-lou*

Ces vers expriment le désir profond et la quête de liberté de Fan Tchong-yen, ainsi que sa recherche de moments de paix et de loisirs. Aucun noble de la cour ni courtisan de palais n'aurait pu écrire de tels vers. Fan Tchong-yen se détachant de toutes les étiquettes sociales, revient à l'essence même de l'érudition pure. Son cœur, alourdi par les épreuves de la vie, a retrouvé une légèreté inédite, réconforté par la beauté du paysage. À travers un langage précis et épuré, il rend avec une grande simplicité la beauté de cette existence, qui se déploie dans toute sa vérité.

Sur le plan spirituel, c'est cette vie de bonheur sans souci, tranquille et familiale auquel chacun de nous aspire, habitant dans un environnement calme et apaisant, composé de forêts de bambous, de sources cristallines et de mares limpides, et avec des activités quotidiennes faites de navigation de plaisance, de pêche, de récolte de cosses de lotus et de cueillette de thé de printemps, symboles d'une vie simple et harmonieuse. Ces éléments d'une vie idéale, ainsi

que la manière de cultiver cette atmosphère, ont profondément influencé la conception des projets de tourisme paysager contemporains comme l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan, ainsi que des projets résidentiels dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang, et même à travers toute la Chine.

La conception de cet hôtel fait également écho à la conception artistique du « *Retour à la nature après avoir été longtemps en cage (dans les milieux officiels)* » dans le poème « *Retour au jardin et vie dans les champs* » (归园田居) de T'ao Yuan-ming (circa 372-427), exprimant son désir de vivre reclus dans la forêt.

Pour le projet Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan, l'équipe du projet souhaitait également créer une scène de vie contemporaine de type du « Pays des pêchers en fleurs » sur les rives de la rivière Fou-tch'ouen.

Ce projet est particulièrement destiné aux nombreuses personnes qui en Chine, travaillent et vivent dans les grandes villes (comme Hang-tcheou) et aimeraient pouvoir échapper à l'agitation urbaine en se rendant le temps d'un week-end ou de vacances, dans un endroit isolé pour se détendre et se relaxer dans un environnement élégant et culturel. Ces urbains, souvent cultivés et instruits, souhaitent suivre les pratiques des anciens lettrés et poètes et séjourner au bord de la rivière Kien-tö, respirer l'air frais descendu des forêts de la montagne Fou-tch'ouen et goûter les plaisirs des anciens érudits sur la « route de la poésie du fleuve Ts'ien t'ang ».

3.4.1.3. Les théories et techniques de création de jardins classiques dans la conception paysagère de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan.

La conception de l'hôtel adopte également des techniques et théories classiques d'aménagement paysager, notamment celle de « Harmonisation et unité » et de l'emprunt de paysage.

Les principes de construction de l'architecture paysagère chinoise traditionnelle chinoise sont très différents de ceux de l'Occident[139]. L'accent de la conception de Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan s'est déplacé des bâtiments artificiels vers le paysage naturel, (les bâtiments, épousant les courbes du terrain, s'éparpillent librement sur la pente, plutôt que de s'organiser en une composition ordonnée selon des axes de symétrie), ce qui n'est pas sans rapport avec la référence aux techniques de jardinage chinoises traditionnelles.

« Harmonisation et unité », c'est l'un des principes fondamentaux qui régissent

[139] Aristote croyait que les principales formes de beauté étaient « l'ordre, la symétrie et la clarté », et les théories architecturales modernistes de l'Occident reflètent souvent ce principe. L'architecture moderniste a pénétré en Chine en tant que culture hétérogène, conduisant à la désintégration complète du système architectural traditionnel chinois (Li, 2019).

la conception des jardins traditionnels chinois. « Harmonisation et unité » dans ce projet correspond à l'intégration subtile des bâtiments dans leur environnement, de manière à ce qu'ils se fondent harmonieusement dans le paysage naturel sans en altérer l'atmosphère originelle. Les bâtiments de taille modérée de l'hôtel, habilement répartis et dispersés dans le paysage, suivent ainsi les courbes de la topographie, créant un effet de cohésion et d'unité raffiné (figures 225 et 226).

L'ancrage du projet à flanc de montagne reflète fidèlement les caractéristiques géomorphologiques du site. Les sinuosités des routes, des quais, des places et des constructions, tout comme l'agencement des points de vue et l'articulation des volumes, s'adaptent avec fluidité au relief existant, épousant la topographie plutôt que de la contraindre.

La clé de cette harmonie réside dans le respect de l'échelle des bâtiments. Le volume des constructions ne doit pas être excessif ; elles doivent être fragmentées et dispersées dans le paysage. La séquence des bâtiments doit être douce et fluide, évitant toute rigueur excessive, tandis que la symétrie de l'axe central doit être soigneusement évitée.



Figure 225. Les bâtiments de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan sont de taille appropriée pour se fondre dans les montagnes et la rivière au loin (source : https://www.vsszan.com/thread-541665-1-1.html).

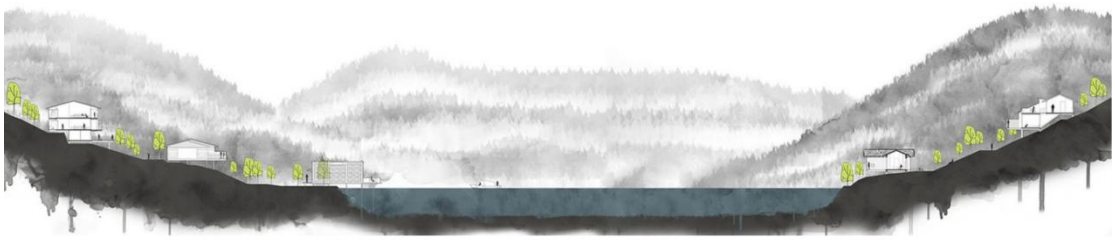


Figure 226. La conception des bâtiments de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan épouse la topographie du site (source : https://www.vsszan.com/thread-541665-1-1.html).

Ces constructions, pensées en parfaite symbiose avec le terrain, incarnent également le principe fondamental énoncé dans le traité paysager *Yuan Ye*, selon lequel : « *Bien qu'elles soient construites par la main de l'homme, elles semblent être l'œuvre du ciel.* »

Le principe théorique central du *Yuan-ye*, « *L'emprunt de paysage extérieur pour rehausser la beauté de l'intérieur* » présenté dans le premier chapitre, et couramment utilisé dans la conception des jardins classiques en Chine, a également été utilisé dans ce projet de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan, qu'il s'agisse d'emprunter des vues lointaines ou proches, vers le haut ou vers le bas, ou encore de saisir le paysage à la bonne saison ou au moment propice.

Le site du projet est adjacent à la rivière Fou-tch'ouen et comprend un lac naturel sur le terrain. Il offre ainsi une multitude de possibilités pour « emprunter » des éléments paysagers tels que des ouvertures sur la rivière et le lac, les montagnes brumeuses, les bateaux de pêche, les oiseaux, les ombres de la lune et les variations des quatre saisons.

Le projet global met en oeuvre des techniques d'emprunt astucieuses, tirant parti des paysages des montagnes et des rivières environnantes. A mesure que l'on se déplace à travers les différents niveaux de l'espace du site, le paysage évolue, offrant une série de vues variées qui changent d'une pièce à l'autre, ou d'une terrasse à l'autre (figure 227). Cette beauté subtile, comparable à celle d'une femme jouant du Pipa, son visage à moitié dissimulé, correspond à la norme esthétique de l'architecte concevant des bâtiments en harmonie avec la nature.



Figure 227. Astucieux emprunt de paysage du dehors (montagnes au loin).

Dans le même temps, afin de minimiser les impacts environnementaux de la construction, les bâtiments situés sur les reliefs, adoptent une structure légère en acier, ce qui permet de raccourcir la durée des travaux, de réduire les excavations des fondations et de préserver autant que possible la topographie et les écosystèmes. En outre, la légèreté de la structure facilite l'intégration harmonieuse des bâtiments dans leur environnement naturel. Les autres matériaux de construction utilisent des planches de bois ou des murs extérieurs en boue jaune, des plates-formes extérieures en bois, des placages de bois, des toits de chaume et d'autres matériaux naturels locaux. Ces choix permettent aux bâtiments de s'adapter de manière optimale au site tout en respectant

l’esthétique et les caractéristiques du paysage environnant (Figure 228).



Figure 228. Structures légères en acier et matériaux rustiques locaux des bâtiments de l’hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan. (Photo : Vision architecturale d'Oguan)

3.4.1.4. L’héritage de la culture de la réclusion dans le projet de l’hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan

L’Hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan s’inspire également largement de la culture de la réclusion de la Chine ancienne, présentée dans le premier chapitre.

Les ermites chinois, à la différence de ceux des religions occidentales, étaient souvent des personnalités politiques désillusionnées ou des lettrés qui choisissaient de vivre dans la solitude, pour échapper aux conflits politiques, qui étaient insatisfaits de la situation politique de leur époque, ou qui estimaient que leurs talents n'étaient pas reconnus et promus par le gouvernement. Cependant, de nombreux ermites lettrés, bien que politiquement frustrés, nourrissaient souvent l’espoir que le gouvernement les rappelle aux affaires de l'époque. Il existe d’ailleurs de nombreux ermites célèbres dans l'histoire qui ont ainsi été sollicités par le gouvernement pour servir en tant que fonctionnaires, accomplissant de grandes réalisations.

Les ermites choisissaient généralement des lieux magnifiques entourés de forêts et de sources. Par exemple, Yen Tseu-ling a choisi une haute plate-forme de pêche sur la rive de la rivière Fou-tch’ouen, et Houang Kong-wang a opté pour Miao-chan Wou (figure 229) pour y construire sa « petite grotte céleste » (figure 230) dans les monts de Fou-tch’ouen. Ce site, dont la topographie respecte les principes du Feng-shui, lui a permis de mener une vie simple, travaillant dès le lever du soleil et se reposant au coucher du soleil. Ces ermites, bien qu’éloignés de la société, étaient en général des lettrés érudits, passionnés de poésie et de littérature. Ils apportaient des touches personnelles à leurs ermitages et leurs environs, les transformant pour les mettre en accord avec les descriptions idéalisées des ermitages dans les poèmes et les écrits classiques.



Figure 229. Localisation de l'ermitage Miao-chan Wou de Houang Kong-wang dans les monts de Fou-tch'ouen.

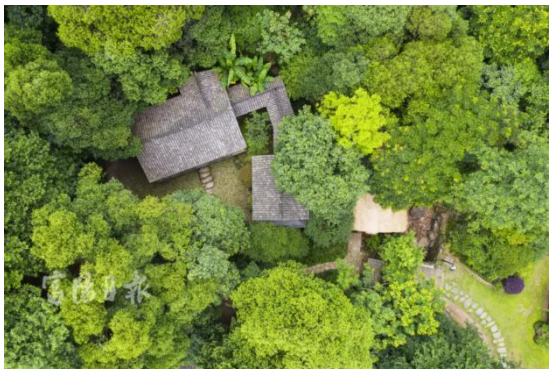


Figure 230. Vue sur la "petite grotte céleste" de Houang Kong-wang (Luo Xiaofei/photo)

Le choix du site de leur retraite par les ermites n'était pas anodin. En plus de l'attrait des montagnes, des forêts, des rivières et des lacs, le Feng-shui jouait un rôle fondamental dans la sélection du lieu. Par exemple, Houang Kong-wang, peintre, écrivain, calligraphe, musicien, et prêtre taoïste, était également expert en divination et en Feng-shui. La topographie de Miao-chan Wou en forme de "U" (ouvert d'un côté et entouré de montagnes sur trois autres côtés) (Figure 231), ressemble miraculeusement à celle de son premier ermitage à Hang-tcheou. C'est un « Site précieux de Feng-shui » avec un « dragon azur à gauche, un tigre blanc à droite, des montagnes derrière et de l'eau devant. ».



Figure 231.Le site en forme de "U" de l'ermitage Miao-chan Wou de Houang Kong-wang. Aujourd'hui, c'est le parc forestier de Miao-chan Wou.

Un autre facteur essentiel dans le choix de ces sites était l'accessibilité. Par exemple, la « petite grotte céleste » était idéalement située, à seulement 1,5 kilomètre au sud de la rivière Fou-tch'ouen, ce qui permettait à Houang Kong-wang de se déplacer facilement par voie navigable ou par les routes de montagne. Miao-chan Wou agissait ainsi en quelque sorte comme une porte d'entrée vers le sublime paysage de Fou-tch'ouen.

L'emplacement du projet de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan reprend ces éléments de l'ermitage de Houang Kong-wang.

Tout d'abord, le site bénéficie d'une situation idéale en périphérie de Mei-tch'eng, ville de Kien-tö, Hang-tcheou, à environ 7 kilomètres de l'ancienne ville de Mei-tch'eng, facilement accessible en voiture ou en bateau. Le site se trouve au pied du versant est de la montagne Wou-long, à proximité immédiate de la rivière Fou-tch'ouen et entouré de collines. La rive sud de la rivière Fou-tch'ouen s'élargie progressivement, avec une largeur variant de 700 à 900 mètres. Le site se trouve dans une zone calme, ni trop bruyante, ni trop isolée, offrant ainsi des conditions idéales pour la construction d'un hôtel de tourisme et de loisirs.

Deuxièmement, la topographie du site est également en forme de "U" entourée de montagnes sur trois côtés et d'eau sur le quatrième (Figure 232). Il s'agit d'un véritable « Site précieux de Feng-shui » typique. Cette zone, une plaine inondable formée par les dépôts alluviaux des ruisseaux descendant de la montagne Wou-long, abrite un étang au centre. Autour de cet étang, un terrain en pente douce bien orienté s'abaissant du nord vers le sud et des montagnes en arrière-plan, est propice à la construction. La diversité des reliefs avec ses terrains plats, ses pentes douces et abruptes, ainsi que ses plus de 500 grands arbres, complète le paysage exceptionnel qui s'étend le long de la rivière Fou-tch'ouen, avec la majestueuse chaîne de montagnes Wou-long au nord-ouest.

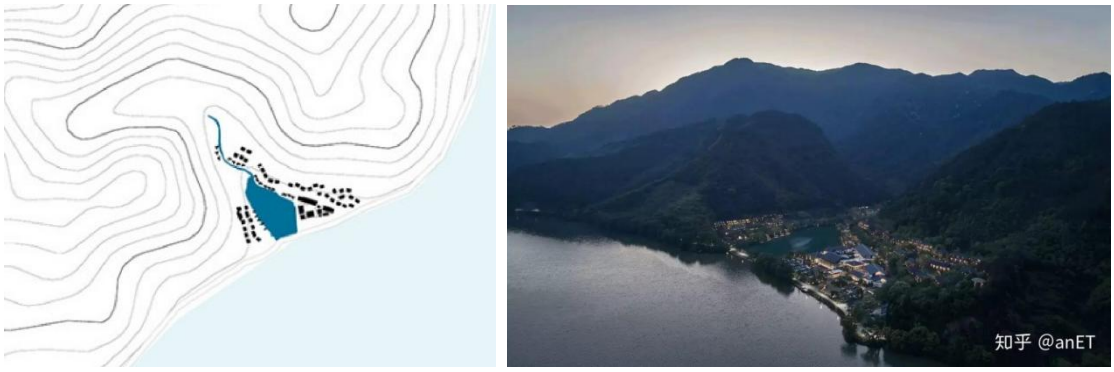


Figure 232. Topographie en "U" ou en "V" du site de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan, en plan (gauche) et vue plongeante (droite) similaire à celle de Miao-chan Wou de Houang Kong-wang.

C'est cette expérience de vie décontractée et recluse dans un ermitage façonné par la nature et la culture, qui est proposé par le complexe de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan aux intellectuels et fonctionnaires modernes en quête d'un havre de paix loin de l'agitation des grandes villes pendant les week-ends et les vacances. Principaux adeptes de ces projets paysagers touristiques contemporains, ces individus pourront revivre l'expérience de détente et de satisfaction, tant physique que mentale, de l'ermitage des anciens lettrés et fonctionnaires des dynasties Wei et Jin, incarnant l'idéal des gentlemen *Kiun-tseu*, honnêtes et nobles

Lorsque les touristes séjournent ici et s'imprègnent de l'atmosphère unique du « vent et de l'eau courante 风流 » des anciens, ils ne manquent pas de penser aux célèbres ermites et lettrés qui vivaient jadis sur les rives de la rivière Fou-tch'ouen non loin d'ici, comme Yen Tseu-ling, érudit de la dynastie des Han, Houang Kong-wang, grand peintre de la dynastie des Yuan, et Lin Bu, célèbre poète reclus de la dynastie des Song. Cette immersion dans un cadre empreint d'histoire et de culture enrichit profondément l'expérience de séjour, ajoutant une dimension précieuse au patrimoine historique et culturel du lieu.

3.4.2 L'hôtel Fou-tch'ouen Resort

L'hôtel Fou-tch'ouen Resort, est un autre projet paysager commercial conçu par l'architecte Jean-Michel Gathy et construit en 2004, situé au coeur de la scène de la peinture de Houang Kong-wang, à 2 km de l'ermitage du peintre près de la rivière Fou-tch'ouen, qui s'en inspire largement. L'hôtel occupe 150 ha entourés de plantations de thé à flanc de colline et de montagnes brumeuses, de terrains de golf et de lacs artificiels, se fondant harmonieusement dans les paysages. Il s'approprie l'image et la philosophie véhiculées par l'oeuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* en restituant la beauté tranquille dans son cadre d'eau douce du lac de l'ouest de Hang-tcheou (figure 233). La prose du site internet de

l'hôtel[140] indique ainsi « *Aux pieds de la montagne Fuchun, un doux voile brumeux se lève au-dessus des eaux calmes du lac éponyme. Seul le silence règne en ces lieux où les plantations de thé élevées en terrasse dominent les collines verdoyantes du Puits du dragon. Serti au cœur de ce paysage empreint de sérénité, un édifice découvre son élégante structure dont l'inspiration n'est pas sans évoquer l'œuvre du peintre chinois Huang Gong-Wang* » et « *L'agencement des intérieurs respecte les règles du Feng-shui, cet art dont le but vise à harmoniser l'énergie environnementale d'un lieu, de manière à favoriser le bien-être de ses occupants. » « pour un agréable instant de plénitude absolue* ».



Figure 233. L'hôtel Fou-tch'ouen Resort et la peinture de paysage source d'inspiration. Source : https://www.163.com/dy/article/EO9O5U9B051494RM.html.

On peut également citer les hôtels *Fou-tch'ouen Kosa* construit en 2014, le *Found Retreat Kien-tö Hang-tcheou Hotel* en 2020, etc., qui exploitent cette même référence.

3.5 L'incarnation de l'oeuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans les nouveaux projets résidentiels sur les deux rives de la rivière Fou-tch'ouen et en Chine

[140] http://www.luxurydreamhotels.com/fr/hotels/fuchun_resort.html

Au-delà des projets de tourisme commercial, les projets immobiliers résidentiels nommés *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* ou simplement « Fou-tch'ouen » se sont multipliés ces dernières décennies le long de la rivière Fou-tch'ouen, mais également hors du bassin-versant de cette rivière, dans de grandes villes de Chine, qu'elles soient entourées de montagnes, de rivières, ou non. Dans la Chine actuelle, le mot « Fou-tch'ouen » est en effet généralement associé à une bonne qualité de vie et à un environnement agréable, et il est devenu un concept marketing très populaire pour les zones résidentielles modernes.

L'analyse de 20 zones résidentielles nommées *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans différentes villes de Chine montre que l'on a souvent affaire à une application mécanique du nom donné à ces projets, et permet de les répartir en trois modèles selon les éléments matériels effectivement présents et leurs liens réels avec l'atmosphère de la peinture de Houang Kong-wang.

Le premier modèle que l'on peut qualifier d'adéquat, est caractérisé par la présence de montagnes autour de l'aménagement sur plusieurs côtés, ainsi que de plans d'eau dans la zone de résidence ou la proximité d'une rivière. Le quartier résidentiel « *Kindu - Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » (金都·富春山居) en est un bon exemple. Il s'agit d'un nouveau quartier résidentiel de villas de haut standing construit dans les monts Fou-tch'ouen à Hang-tcheou (figure 234), situé à 7 km de la rivière Fou-tch'ouen, mais avec des rivières et des lacs dans la zone de résidence pour se rapprocher de la conception artistique de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.



Figure 234. Vues du quartier résidentiel « *Kindu - Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » à Hang-tcheou. (Source : en haut Google Earth (gauche) et DR (droite). En bas https://mr.ke.com/3dmvp/#/566205/329583?source=RESBLOCK)

Le deuxième modèle, où les aménagements sont en général adossés ou proches de reliefs mais en revanche loin d'une rivière ou plans d'eau, et pourtant également dénommés *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, le lien est beaucoup plus ténu. Par exemple, à Yantai, une grande ville de la province du Shandong, dans le nord de la Chine, un ensemble est construit sur le versant oriental de la montagne et à 3 km de la rivière (figure 235). Bien qu'il n'y ait pas de villas dans ce quartier résidentiel mais de nombreux immeubles de grande hauteur, ces bâtiments, s'ils ne sont pas intégrés au paysage, permettent cependant d'en donner une vue.

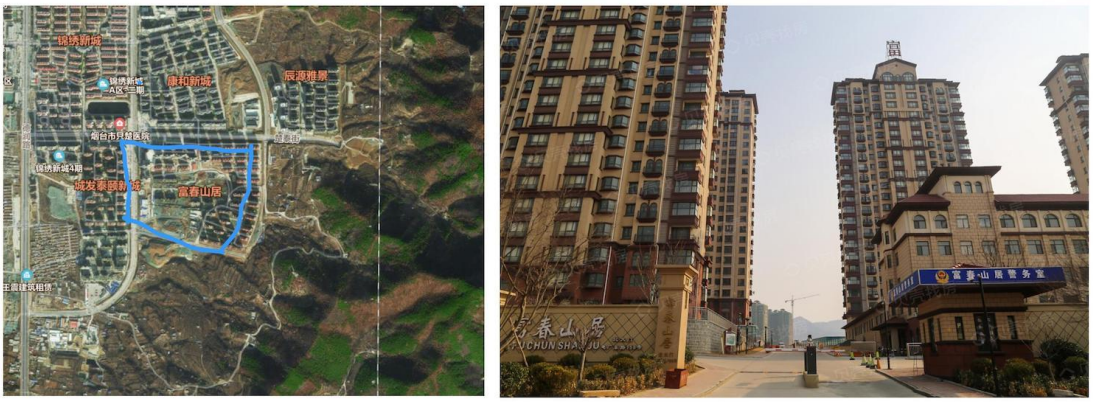


Figure 235. Modèle de résidence à lien faible avec *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* à Yantai (Source : gauche Google Earth, droite DR).

Le troisième modèle peut être lui qualifié d'inadéquat. Ces projets sont localisés dans des zones éloignées des montagnes et des rivières. Un exemple à ChongTs'ing, une grande municipalité relevant directement de l'autorité centrale de l'ouest de la Chine, montre une zone résidentielle sans reliefs et sans véritables plans d'eau, pas même artificiels, composée de bâtiments de grande hauteur pour la plupart (figure 236). Là, *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* n'est qu'un concept marketing de vente totalement désincarné.



Figure 236. Modèle inadéquat de résidence *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* à Chongqing, (Source : Google Earth (gauche) et DR (droite).

3.6 L'influence du concept de vie Séjour dans les monts Fou-tch'ouen dans les plans d'urbanisme et d'aménagement de la province du Tchö-kiang

Au-delà des projets architecturaux résidentiels ou de tourisme, le concept de qualité de vie associé à la peinture *séjour dans les monts Fou-tch'ouen* est devenu un véritable modèle pour les plans d'urbanisme et de revitalisation des zones rurales, particulièrement dans la province du Tchö-kiang, mais au-delà dans toute la Chine. La création d'une version contemporaine de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* est ainsi devenue un concept central dans le développement urbain et rural moderne de la province du Tchö-kiang. Les objectifs exprimés par les autorités sont alors d'offrir une vie plus prospère aux habitants sur le plan économique, d'assurer un cadre écologique plus agréable à vivre sur le plan environnemental, et de renforcer le sentiment d'appartenance par le patrimoine culturel, le tout favorisant une société plus harmonieuse et noble sur le plan social.

Ainsi, le 12 avril 2018, la province du Tchö-kiang a publié son « Plan d'action pour la mise en œuvre de la stratégie globale de revitalisation rurale afin de promouvoir la modernisation agricole dans les zones rurales (2018-2022) ». Ce plan vise à entreprendre des actions concrètes pour bâtir de beaux villages à l'aube de la nouvelle ère, en créant un modèle innovant de coexistence harmonieuse entre l'homme et la nature. Il préconise l'intégration approfondie de la production, de la vie et de l'écologie, tout en donnant naissance à une version moderne du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* qui revêt des caractéristiques uniques.

A la suite de ce plan, la province du Tchö-kiang a annoncé en décembre 2023 la création d'une « Zone modèle de résidence du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de la nouvelle ère ». Conformément au « Plan de mise en œuvre de l'amélioration du paysage urbain et rural dans la province du Tchö-kiang », le bureau provincial du paysage, avec des experts et départements compétents, et en tenant compte des critères de performance de 2023, a sélectionné plusieurs « zones modèles du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de la nouvelle ère », dont 13 « zones modèles de niveau ville de Fou-tch'ouen » et 23 « zones modèles de niveau district ».

3.6.1. Modèle du district de Fou-yang, Hang-tcheou

Dans la liste des 23 « zones modèles du niveau district du *Séjour dans les*

monts Fou-tch'ouen de la nouvelle ère », il y en a 7 dans la ville de Hang-tcheou. La zone modèle du niveau district Fou-yang-Tong-lou, appelée « Fou-tch'ouen de style pastoral et idyllique », en est l'une des zones modèles représentatives (figure 237)

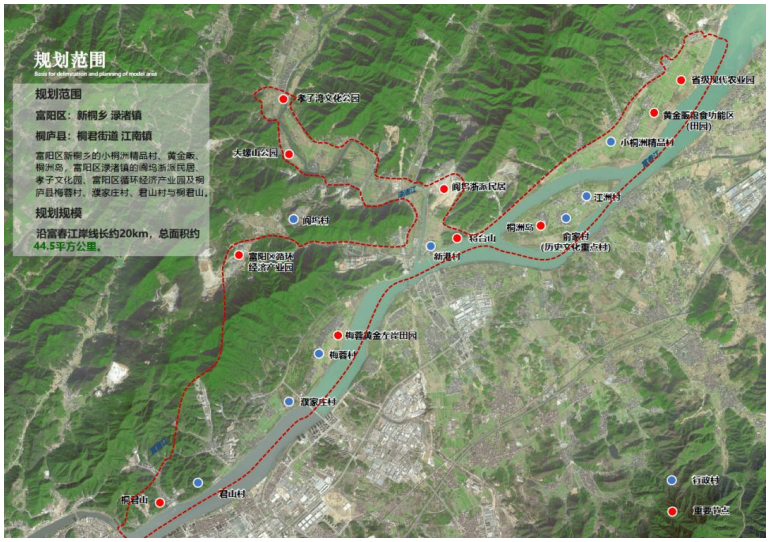


Figure 237. Plan de cadrage de la zone modèle « Fou-tch'ouen pastorale et idyllique » de Fou-yang et Tong-lou. https://www.sohu.com/a/748314235_121117483

Cette zone modèle comprend les cantons Xin-Tong et Lu-zhu dans le district Fou-yang et les cantons Tong-jun, Kiang-nan dans le comté Tong-lou, avec une superficie totale de 87,4 kilomètres carrés répartis en deux districts et quatre cantons (Figure 94). Les principales caractéristiques de ce paysage idyllique de Fou-tch'ouen sont « la brume et la pluie de Tong-zhou » du canton Xin-tong, le village natal de piété filiale de Lou-zhu, l'île de Tong-zhou, le village de Huangjin-fan, le village de Mei-rong et la montagne Tong-jun. S'appuyant sur les atouts écologiques fondamentaux du « paysage et de la pastorale », et poursuivant le riche héritage culturel du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* ainsi que les valeurs de « piété filiale, pêche et médecine traditionnelle chinoise », cette région a lancé ce projet « *Beauté pastorale de Fou-tch'ouen, sentiment de paysage et piété filiale* » comme sa « carte de visite dorée ». Son objectif est de créer une section de démonstration de la version moderne de Séjour dans les monts Fou-tch'ouen, alliant culture riche, atmosphère poétique et intégration industrielle (Figure 238).



Figure 238. Vue de la zone modèle « Fou-tch'ouen pastorale et idyllique » de Fou-yang et Tong-lou.

La communication faite par le district de Fouyang autour de ce projet montre bien la filiation directe avec l'ouevre de Houang Kong-wang (figure 239).

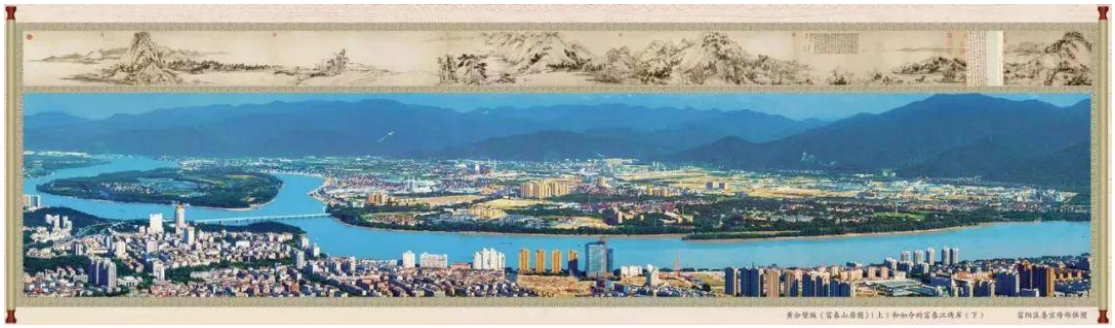


Figure 239. Comparaison de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang et de la vue actuelle des deux côtés de la section de Fou-yang de la rivière Fou-tch'ouen (Source : He Fangfang, Département de la publicité du district de Fou-yang).

En juin 2019, Zhu Dangqi, secrétaire du comité du Parti du district de Fou-yang, déclarait : « Pour retrouver l'aspect originel du paysage de Fou-tch'ouen tel que dépeint par M. Houang Kong-wang, la clé réside dans la construction de paysages ruraux. ». Depuis, de nombreux projets paysagers ont vu le jour des deux côtés de la rivière Fou-tch'ouen et dans l'ensemble du district de Fou-yang. Bien qu'ils ne portent pas explicitement le nom de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, ces projets incarnent pleinement l'idéal d'un mode de vie rural moderne inspiré de cet héritage culturel.

Les réalisations paysagères de style rural, fondées sur l'idée que « chaque maison a sa propre beauté », ont permis de concrétiser la vision de la « Résidence de montagne *Fou-tch'ouen* », transformant un concept jusque-là

abstrait en réalité tangible. Grâce à une approche où « la beauté individuelle contribue à la beauté collective », le *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* est passé d'un idéal littéraire et artistique à une véritable expérience de vie.

De l'idée de « chacun a sa maison » à celle de « chacun a une belle maison », l'aménagement rural de Fou-yang a donné naissance à des réalisations emblématiques telles que le village Wen-cun dans le bourg de Dongqiao, le village de Tong-tseu-kouan dans le bourg de Changkou, présentés dans les chapitres précédents, ainsi qu'à de nombreuses résidences modernes de style *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, très prisées, notamment dans le village de Daxi, également situé dans le bourg de Dongqiao (Figure 240).



Figure 240. Bourg de Dongqiao, Fou-yang, Hang-tcheou. Photo prise par Wu Yu https://www.Fou-yang.gov.cn/art/2022/6/29/art_1385742_59275685.html）。

Alors que le gouverneur de la province du Tchö-kiang promeut le slogan « Créer une version moderne du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, le district de Fou-yang entend poursuivre l'héritage culturel de Fou-tch'ouen et bâtir une nouvelle ère de rayonnement culturel. En s'articulant autour de cinq éléments clés — « une rivière, une peinture, une feuille de papier, un groupe de personnes, une ville » — Fou-yang renforce l'initiative de la « Nouvelle ère de prospérité culturelle » et s'engage résolument dans la transmission et la valorisation du concept culturel du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.

3.6.2. Modèle du district de Chun'an, Hang-tcheou

Le village de Xi-kiang (figure 241), situé en aval du fleuve Ts'ien-t'ang, dans le district de Tchouen-ngan, à Hang-tcheou, s'appuie sur les ressources paysagères des rives du lac Ts'ien-tao, pour repenser son développement. Rompant avec les modèles traditionnels, il innove en matière de mécanismes de prospérité partagée.

Prenant l'initiative, Xi-kiang s'est associé à 63 villages et communautés environnants pour créer le consortium « Grand Xi-kiang ». Ce regroupement vise une planification conjointe, la mutualisation des plates-formes, le partage des ressources, la co-prospérité industrielle et la construction collective d'une image de marque territoriale. Grâce à cette coordination régionale, ces 63 villages avancent et se développent ensemble, passant d'une situation de « petits riches isolés » à une véritable dynamique de richesse commune. L'ancien village « sale, désordonné et pauvre » s'est ainsi métamorphosé en un nouvel espace « vert, prospère et harmonieux ». C'est ainsi qu'une version moderne du Séjour dans les monts Fou-tch'ouen, en aval du fleuve Ts'ien-t'ang, a été peu à peu esquissée, à la fois visionnaire et profondément enracinée dans le paysage local. (https://www.zjzzgz.gov.cn/art/2023/11/6/art_1405242_58891902.html).



Figure 241. Le village de Xia-kiang sur les rives du lac Ts'ien-tao (source : ww.360doc.com/content/23/1027/18/36862600_1101864109.shtml)

3.6.3. Modèle du district de Jin-yun, Li-shui

La zone modèle « agriculture et lecture dans le Xi-xiang » située dans les bourgs de Xinjian-Xinbi, dans la ville de Lishui (figure 242), figure sur la liste des zones modèles du niveau district reconnues par la province du Tchö-kiang. L'ensemble de cette zone évoque une version moderne de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*. Le « ruisseau Xinjian » traverse d'ouest en est 22 villages administratifs répartis sur les deux bourgs. Il structure un paysage harmonieux où les deux rives de la rivière, bordées de montagnes, se mêlent dans une palette de bleus et de verts. Ici, les montagnes et les cours d'eau s'intègrent naturellement dans l'environnement urbain, créant un équilibre rare entre nature et habitat humain.

Aujourd'hui, un style de vie rural et culturel baptisé « agriculture et lecture »,

propre à la nouvelle ère du Xi-xiang de Jinyun, y est promu, un mode de vie « adapté pour vivre, travailler, voyager, produire, cultiver et se ressourcer ». L'ensemble de la région est devenu un lieu « où chaque recoin est un paysage qui peut être visité à tout moment ». Le territoire comprend plusieurs sites touristiques majeurs, dont : un site pittoresque 4A selon la nomenclature chinoise, les résidences folkloriques anciennes de Heyang; un site touristique de niveau 3A, la mer de fleurs de Michuan; un bourg touristique classé 4A; un autre de niveau 3A et pas moins de 16 villages touristiques pittoresques. Les villages de Heyang, de Xinjian, de Michuan, de Yangshan, de Xinnan entre autres, se distinguent chacun par des caractéristiques uniques. Chaque village détient au minimum huit titres honorifiques, voire plusieurs dizaines pour certains, incluant « unité nationale de protection des reliques culturelles majeures », « village traditionnel chinois », « village historique et culturel célèbre de Chine » et bien d'autres reconnaissances nationales. (jsj.lishui.gov.cn/art/2023/12/22/art_1229219409_58996224.html)



Figure 242. La zone modèle « agriculture et lecture dans le Xi-xiang » dans les bourgs de Xinjian-Xinbi dans la ville de Lishui (Source : https://www.jinyun.gov.cn/art/2023/9/13/art_1229372022_59146208.html)

En novembre 2023, le rapport sur la *revitalisation rurale du Tchö-kiang* (2018-2022) a été officiellement publié. Ce rapport met en lumière les résultats remarquables obtenus par la province du Tchö-kiang, qui a mené à bien, avec un haut niveau de qualité, son plan d'action quinquennal pour la revitalisation rurale. Le Tchö-kiang est ainsi devenue la seule province chinoise de démonstration à l'échelle nationale pour cette stratégie. Elle se distingue désormais comme l'une des régions chinoises affichant le rythme le plus rapide de modernisation agricole et rurale, avec une industrie rurale florissante, des campagnes parmi les plus agréables à vivre, une qualité de vie des agriculteurs parmi les plus élevées, un développement urbain et rural étroitement coordonné et une gouvernance locale particulièrement efficace.

A la fin de l'année 2022, les résultats concrets étaient éloquents : 70 districts

ruraux du Tchö-kiang ont été classés comme « beaux districts de démonstration », 724 cantons ont été désignés comme cantons pilotes, 743 sites ont été reconnus comme zones touristiques pittoresques, 2 170 villages ont obtenu le label de « villages de charme à caractéristiques locales », et le réseau routier rural de la province s'étendait sur un total de 109 000 kilomètres. (https://tidenews.com.cn/news.html?id=2668811&from_channel=5d8b4d25cf8dfd0001a4143c&top_id=2669227(阮奇炯))

3.7 L'influence du concept de vie *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans les projets de revitalisation rurale en Chine

Le concept culturel de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* exerce une influence significative bien au-delà des seules régions qui ont vu naître l'oeuvre. Il influence aussi les politiques actuelles de revitalisation rurale dans de nombreuses autres régions de Chine.

Sa large diffusion est étroitement liée à « la stratégie nationale de revitalisation rurale » promue par le gouvernement chinois au cours des dernières années. Cette stratégie a été présentée pour la première fois dans le rapport du 19e Congrès national du Parti communiste chinois (PCC), le 18 octobre 2017. Elle y est associée à une feuille de route en trois étapes pour la modernisation agricole et rurale: d'ici 2020, des progrès significatifs devaient être réalisés, avec la mise en place des cadres institutionnels et politiques nécessaires ; d'ici 2035, la revitalisation rurale devrait atteindre un stade décisif, et la modernisation agricole et rurale être globalement accomplie; d'ici 2050, les campagnes devraient être entièrement revitalisées, caractérisées par une agriculture moderne, des villages attrayants et une population rurale prospère. (www.gsjn.gov.cn/zfxxgk/xzxxgk/zpz/fdzdgknr/xczx/art/2024/art_eeb5dd3c632144baad26910ef5afa836.html)

Le rapport souligne également que l'un des principes fondamentaux de cette stratégie est « la coexistence harmonieuse entre les êtres humains et la nature ». Il met en oeuvre le concept selon lequel « les eaux claires[141] et les montagnes verdoyantes sont des richesses inestimables », en adoptant une approche de préservation prioritaire, axée sur la protection et la restauration écologique. Cette vision implique une gestion systémique des montagnes, des rivières, des forêts, des champs, des lacs et des prairies, dans le respect des « lignes rouges » de protection écologique, avec pour objectif une revitalisation fondée sur le

[141] Les montagnes vertes se reflètent dans l'eau claire, et l'eau devient verte en raison de la couleur ambiante.

développement durable et vert. (https://www.gov.cn/gongbao/content/2018/content_5266232.htm)

Un environnement écologique de qualité est considéré comme le principal atout du développement rural, et l'habitabilité écologique est reconnue comme un levier clé de la revitalisation rurale.

Dans cette dynamique, la « Loi sur la promotion de la revitalisation rurale de la République populaire de Chine » est entré officiellement en vigueur le 1er juin 2021, fournissant un cadre juridique solide à cette transformation.

Le 3 février 2024, le document n° 1 du gouvernement central a été publié sous le titre : « Opinions du Comité central du Parti communiste chinois et du Conseil des affaires d'État sur l'apprentissage et l'application de l'expérience du projet « Démonstration des mille villages et amélioration des dix mille villages » pour promouvoir de manière efficace et efficiente une revitalisation rurale globale » (https://www.gov.cn/yaowen/liebiao/202402/content_6929930.htm).

Ce document stratégique insiste sur la nécessité de remporter la bataille pour une revitalisation rurale intégrale, en accélérant la modernisation agricole et rurale, pour des campagnes vivables, dynamiques et harmonieuses, dans le cadre plus large de la modernisation à la chinoise.

Ce soutien actif et continu du gouvernement chinois à la stratégie de revitalisation rurale, favorise la dissémination à travers tout le pays des conceptions associées à l'oeuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, de territoires à la fois habitables et propices à l'activité économique.

Portée par cette vague nationale, la revitalisation rurale se déploie à travers tout le pays. De nombreuses autorités locales adoptent le slogan « dessiner un *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* à caractéristiques locales ». Bien que les paysages, les reliefs et les traditions et les cultures varient d'une région à l'autre de la Chine, l'objectif commun est de créer « des paysages en ruban à grande échelle ou des paysages ponctuels qui soient habitables tant pour les résidents urbains que ruraux, mettant en valeur les caractéristiques et identités locales, véhiculant la culture traditionnelle régionale et offrant un cadre naturel et esthétique de qualité ».

Ce vaste mouvement fait du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* un symbole vivant d'une ruralité moderne, culturelle et écologique, adaptée aux aspirations contemporaines tout en étant enracinée dans les traditions et le patrimoine chinois.

Nous analysons ci-dessous trois exemples parmi les nombreux identifiés grâce aux sites internet des villes, districts et région pour saisir cette dynamique.

3.7.1. Ville de He-chi, Guang-xi (Région autonome Zhuang) 广西河池

Le 7 avril 2024, s'est tenue à He-chi dans la région autonome Zhuang du Guangxi, une réunion municipale portant sur l'examen du troisième lot de plans directeurs pour le développement de complexes ruraux idylliques au niveau provincial (Figure 243). Lors de cette réunion, il a été proposé de mettre en valeur l'initiative intitulée « *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* à Hechi » et de construire une image de marque forte autour d'un territoire défini comme une « région pastorale intégrée ».

Le complexe rural représente un modèle global de développement qui conjugue agriculture moderne, tourisme de loisirs et habitat rural harmonieux. L'objectif est de stimuler le développement agricole par le biais du tourisme, tout en favorisant l'intégration des trois grands secteurs : la production agricole, la transformation des produits agricoles et les services de commercialisation. Ce modèle vise à établir une dynamique durable et synergique entre ces industries.



Figure 243. Zone de démonstration touristique nationale de la rivière Yu-long, ville de He-chi, Guangxi. (Source : hzdjw.gov.cn/index/index/article/id/28952.html)

3.7.2. District d'An-yue, province du Si-chuan 四川安岳

En décembre 2023, le projet intitulé « district d'An-yue, province du Si-chuan : approfondir le développement de l'agriculture, des zones rurales et des agriculteurs et dessiner le tableau *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* », recommandé par le gouvernement populaire du district d'An-yue, a reçu le « prix d'innovation pour la revitalisation rurale en Chine » édition 2023.

Dans le village de Deng-hong, situé dans le bourg de Changhe-yuan, district d'An-yue, la paisible rivière Yue-yang serpente doucement à travers un paysage idyllique (Figure 244). Le ciel bleu, les nuages immaculés, les montagnes et la végétation verdoyants se reflètent dans les eaux claires, composant un tableau vivant (Figure 245) digne de la sérénité et la qualité prônée dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*. « La rivière est redevenue limpide, et la beauté des paysages d'antan renaît ..... », s'émerveillait Monsieur Wu, un habitant âgé du

village de Deng-hong, en se promenant au bord de la rivière le 11 décembre 2023. Depuis plusieurs années, le district d'An-yue s'engage activement dans la gestion intégrée des rivières transfrontalières entre le Si-chuan et le Chong-Ts'ing. En formant une alliance avec le district voisin Tong-nan, An-yue explore de nouveaux modèles de gouvernance des bassins fluviaux, favorisant un développement régional coordonné. Ces efforts ont conduit à une nette amélioration de la qualité de l'environnement aquatique et à la mise en place d'un vaste dispositif de protection écologique reposant sur le partage d'informations, les patrouilles fluviales, la gestion conjointe, l'application de la loi et les inspections conjointes.

Ces dernières années, le district d'An-yue a su saisir l'opportunité de participer à la construction du corridor culturel et touristique de Ba et Shu, s'appuyant, sur la richesse du multiculturalisme local pour développer une large zone pilote de développement intégré de la culture et du tourisme. Parmi les savoir-faire traditionnels d'An-yue, la sculpture sur pierre a été inscrite au deuxième lot des projets représentatifs du patrimoine culturel immatériel national par le Conseil d'État. D'autres traditions locales, telles que le tissage du bambou, l''opéra d'An-yue, les chants de tailleurs de pierre et la fabrication artisanale de rouleaux de riz (pâtisserie), ont été reconnues comme patrimoine culturel immatériel au niveau provincial. Le district d'An-yue s'efforce ainsi de tracer une nouvelle voie de revitalisation rurale dans ce grand territoire agricole. L'agriculture y est désormais plus efficiente et de haute qualité, et les campagnes deviennent à la fois vivables, attractives et propices au développement économique. Le rouleau du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, symbole de la renaissance rurale d'An-yue, se déploie lentement, fresque révélant la recherche d'une modernisation harmonieuse entre l'homme et la nature.



Figure 244. Village de Guanzi-he, bourg de Qian-long, district d'An-yue. (Source : Photo du département de la propagande du comité du parti du district d'Anyue https://www.ddxyjjzz.com/magazine/3864.html)



Figure 245. La limpidité de l'eau de la section Changhe-yuan de la rivière Yue-yang dans le district d'An-yue. (Source : www.cfgw.net.cn/2022-11/15/content_25026801.htm)

3.7.3. District de You-xi, province du Fu-jian 福建尤溪

Le 14 mars 2024, le *San-ming Daily*, journal de la ville de San-ming dans la province du Fu-jian, a publié un article intitulé : « Des talents rassemblés au village de Xiu-qiao, pour dessiner le tableau *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* ». (https://www.fjyx.gov.cn/ztzl/xyzl/202406/t20240612_2034144.htm).

L'article relate qu'en 2014, le village de Xiu-qiao n'était encore qu'un village pauvre avec un environnement dégradé et un cadre de vie désordonné. Grâce à une série de mesures ciblées telles que la mobilisation des villageois pour l'assainissement, la démolition des bâtiments illégaux, la modernisation des latrines à fosse sèche et la réalisation de projets d'aménagement paysager, le village a progressivement opéré une transformation spectaculaire, passant d'un environnement « sale et chaotique » à un cadre de vie propre, structuré et agréable.

Aujourd'hui, le village de Xiu-qiao (Figure 246), situé dans le bourg de Xi-wei, district de You-xi, dévoile un paysage harmonieux : eaux claires, forêts luxuriantes, rochers et cascades pittoresques, un décor naturel propice à la flânerie. Les visiteurs peuvent admirer les formations rocheuses insolites, suivre des sentiers paysagers, observer la fabrication artisanale du miel dans les ateliers locaux ou encore assister à la restauration des anciennes résidences du village. Ce renouveau dessine une image vivante et concrète de la revitalisation rurale selon le modèle du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*.

Reconnu comme « village traditionnel au niveau provincial », Xiu-qiao figure désormais sur la liste 2024 des villages traditionnels prioritaires pour la

préservation et la mise en valeur du patrimoine historique et culturel. En 2024, des projets de rénovation ont été lancés, notamment la restauration d'anciennes demeures telles que la maison ancestrale de la famille Wu, ainsi que l'embellissement du paysage environnant. Ces initiatives visent à attirer davantage de visiteurs, dynamiser les ventes des produits agricoles locaux, et accroître la prospérité des habitants. Le chef du village, Jiang Guang-an, se montre confiant : « grâce à l'implication collective et aux efforts concertés de toutes les parties prenantes, le tableau du *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* du village Xiu-qiao deviendra chaque jour plus éclatant. »



Figure 246. Le village de Xiu-qiao, bourg de Xi-wei, district de You-xi, province du Fu-jian. (Source : https://www.sohu.com/a/658269168_121123837)

Conclusion du chapitre 3

Face aux enjeux majeurs du développement rapide de la Chine contemporaine aux conséquences sociales et environnementales souvent délétères, de nombreuses expérimentations en matière de gestion territoriale et de développement urbain ont été menées ces dernières décennies. Ancrés dans les tendances mondiales, comme le développement durable par exemple, il est intéressant de noter que de nombreux projets s'inspirent et remobilisent également clairement des normes et principes hérités de l'urbanisme, des philosophies, de l'art des jardins ou de la peinture plurimillénaires de la Chine.

Dans ce contexte d'urbanisation rapide qui touche aussi bien les métropoles que les zones rurales de Chine, de plus en plus d'architectes, urbanistes et paysagistes chinois tournent leur attention vers les campagnes, longtemps marginalisées dans les politiques d'aménagement. Ils interviennent dans le cadre de politiques publiques qui cherchent à préserver la structure traditionnelle des

villages, à restaurer leur authenticité, tout en intégrant un langage architectural et paysager contemporain inspiré de l'esthétique traditionnelle chinoise, et en respectant des standards de qualité et de rentabilité.

Après des décennies de relégation par les pouvoirs publics, c'est le feng-shui par exemple qui s'exprime dans de nombreux projets de rénovation de villes anciennes mais aussi de nouveaux quartiers, modernisé par des préoccupations nouvelles touristiques ou environnementales comme la pollution.

Aujourd'hui, bien qu'ayant été dénoncées comme vulgaires superstitions dans la Chine populaire, ces croyances continuent à influencer de manière significative les aménagements.

Bien que cette théorie ait des connotations superstitieuses, elle comporte également des éléments raisonnables et constitue ce que l'on peut considérer comme une sorte de science environnementale. En général, du point de vue du développement urbain et de la construction de paysages, la théorie du Feng-shui est plus bénéfique que nuisible. Si on peut ne pas croire à la dimension mystique du Feng-shui, il faut lui reconnaitre la capacité à créer des environnements paysagers équilibrés, favorables à une bonne qualité de vie des habitants et à l'attractivité de visiteurs étrangers. Elle tente également de répondre aux enjeux de gestion des risques naturels, même s'il faut reconnaître qu'un site, quand bien même il serait conforme au modèle idéal du Feng-shui, ne peut pas toujours produire l'attendue bonne ou mauvaise chance prévue dans le Feng-shui (Shang, 1992, p.27). La formation, le développement, l'ascension et la chute d'un site habité sont influencés et déterminés par divers facteurs tels que la géographie, l'économie, la politique, la culture et l'histoire. Ces processus ont leurs propres lois objectives, qui ne peuvent pas être assimilées exclusivement au modèle idéal du Feng-shui.

Dans ces processus, *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* est également devenue une référence centrale, autre source d'inspiration majeure pour une multitude de projets de revitalisation rurale, mais aussi pour des programmes d'urbanisme écologique ou d'aménagement culturel. La peinture de paysage chinoise *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*, réalisée il y a près de 670 ans, constitue en effet bien plus qu'une oeuvre artistique majeure du patrimoine chinois. Elle a profondément influencé les traditions artistiques, l'esthétique paysagère et même la philosophie de l'aménagement du territoire en Chine. Aujourd'hui encore, de nombreux projets contemporains – qu'ils soient urbains ou ruraux, publics ou privés- s'inspirent de cette oeuvre emblématique. L'objectif est de reproduire ou évoquer, avec plus ou moins de succès, les qualités esthétiques, les ambiances paisibles et les modes de vie idéalisés associés aux paysages chinois traditionnels, montagnes, rivières, forêts, hameaux.

Conclusion générale

Cette thèse a entrepris une exploration approfondie des paysages chinois, en accordant une attention particulière à ceux qui sont intrinsèquement liés aux réseaux hydrographiques, ces artères vitales qui ont façonné la civilisation. En adoptant une approche pluridisciplinaire, convoquant les perspectives de la philosophie, de la littérature, de l'art, de la géographie, de l'aménagement du territoire et de l'architecture, cette recherche a cherché à décrypter les codes et les dynamiques sous-jacentes à la construction culturelle du paysage en Chine. Son principals apport a été de mettre en lumière en la documentant, l'influence profonde et persistante des cultures traditionnelles dans la genèse, l'évolution et les transformations successives des paysages chinois. Cette influence n'est pas une simple relique du passé; elle constitue une force vive, une grammaire spatiale et symbolique qui continue de se manifester avec une vigueur renouvelée dans les projets d'aménagement contemporains. Le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang, et plus particulièrement sa section médiane dans la province Tchö-kiang [Zhejiang], s'est révélé être un laboratoire exceptionnel pour observer cette dialectique entre héritage et innovation, où les références millénaires dialoguent avec les défis du XXIe siècle.

Le cas de Mei-tch'eng, ancienne préfecture située au confluent stratégique de trois rivières, se présente comme une illustration archétypale et éloquente de ce processus. Cette étude a démontré comment les théories paysagères traditionnelles – notamment le corpus complexe du Feng-shui, les principes normatifs d'organisation urbaine énoncés dans le *K'ao-kong ki* et le pragmatisme géographique du *Kouan-tseu*, sans oublier l'esthétique raffinée de l'art des jardins de lettrés – ont constitué la matrice fondatrice de la ville. Elles ont présidé à son implantation originelle, guidé son développement historique à travers les dynasties, et, fait remarquable, continuent d'irriguer intellectuellement et formellement les projets contemporains de restauration et de revitalisation urbaine. L'analyse méticuleuse de son modèle spatial idéal, articulé autour des « veines de dragon » (longmai) et de la configuration des « quatre animaux célestes », révèle une intelligence sophistiquée de l'inscription dans le site. La réhabilitation du système hydraulique, centré sur le canal Yu-tai, ne répond pas seulement à un impératif technique de drainage ou de gestion des crues; elle réactive le principe Feng-shui fondamental de « l'eau qui retient la richesse » et restaure le schéma paysager classique de la « cité d'eau du Kiang-nan ». De même, la reconstruction de l'Académie Long-chan à l'est de la ville s'inscrit dans la logique des « Cinq Éléments » (le Bois associé à l'Est, à la culture et à l'éducation), tandis que le renforcement des remparts-digues cherche autant à protéger contre les inondations qu'à « conforter le Yuan-ki 元气 » (l'énergie vitale primordiale) du lieu. Ces interventions dépassent ainsi largement la simple reproduction de formes anciennes ou une approche purement pittoresque. Elles opèrent une réinterprétation et une réactivation de concepts culturels profonds,

les transposant dans le langage et les priorités de l'aménagement contemporain: résilience face aux risques naturels, développement d'un tourisme culturel de qualité, amélioration du cadre de vie et recherche d'une identité locale distincte.

Parallèlement, cette thèse a mis en évidence l'influence déterminante d'un autre pilier de la culture traditionnelle: la peinture de paysage. Le chef-d'œuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Huang Gongwang, bien plus qu'une simple représentation esthétique, s'est érigé en véritable modèle conceptuel et spirituel pour le territoire. Son influence transcende le cadre de l'histoire de l'art pour inspirer directement et explicitement des projets d'urbanisme et d'architecture publics d'envergure. Le Complexe culturel de *Fou-tch'ouen* à Fou-yang, conçu par l'architecte lauréat du prix Pritzker Wang Shu, en est la manifestation la plus aboutie. L'analyse a montré comment la composition picturale, le jeu des « Trois Distances » (perspectives élevée, profonde et frontale), et l'idéal d'harmonie entre la montagne et l'eau sont littéralement transposés dans l'espace bâti. Les volumes architecturaux évoquent les crêtes montagneuses du rouleau peint, les parcours sur les toits-terrasses recréent l'expérience de la déambulation dans le paysage, et l'intégration de plans d'eau recompose le dialogue essentiel entre le minéral et le liquide. Il en résulte une expérience paysagère immersive qui est à la fois une méditation sur la tradition picturale et une proposition spatiale résolument moderne, démontrant la capacité de ces références anciennes à générer une architecture contemporaine à forte identité et en empathie avec son contexte.

Cette dynamique de réappropriation culturelle s'observe également avec force dans le domaine de la revitalisation rurale, comme en témoignent les études de cas des villages de Wen Ts'iun et Tong-tseu-kouan. Ces projets illustrent comment l'héritage culturel matériel et immatériel – qu'il s'agisse des savoir-faire de construction locaux (en pisé et pierre grise de Hang-tcheou), des canons de l'architecture du Tchö-kiang influencée par le style Houei-tcheou (murs blancs, tuiles noires, patios), ou de l'idéal poétique et littéraire de la vie retirée en harmonie avec la nature – peut être mobilisé de manière créative pour redynamiser des communautés. Il ne s'agit nullement de pastiches historiques ou de villages-musées. À Wen Ts'iun, les architectes Wang Shu et Lu Wenyu ont réinterprété les typologies locales avec des matériaux et des techniques traditionnels reinterprétés et réactualisés, créant un nouveau tissu bâti qui dialogue avec l'ancien. À Tong-tseu-kouan, l'inspiration puisée dans une série de peintures *shuimo (encre et eau) du Kiang-nan* de Wu Guanzhong a donné naissance à une architecture contemporaine épurée dont les lignes de toit évoquent les collines lointaines. Ces initiatives placent les besoins et les modes de vie des habitants actuels au cœur de la conception, tout en préservant et en valorisant l'identité, l'échelle et le génie du lieu. Elles répondent ainsi aux impératifs du concept universel de développement durable, compris dans ses dimensions sociale, environnementale et économique.

Ainsi, cette recherche permet d'affirmer que loin d'être reléguées dans les bibliothèques ou les musées, les théories et pratiques paysagères traditionnelles chinoises connaissent un regain d'intérêt spectaculaire et une réactualisation significative dans la Chine du XXIe siècle. Ce mouvement dépasse la mode ou la nostalgie; il s'inscrit dans un contexte plus large de "confiance culturelle" promue au niveau national, qui encourage la réévaluation et la mobilisation des ressources du patrimoine culturel chinois. Il répond également à une critique croissante, au sein même des milieux professionnels, des modèles d'urbanisation standardisés, acculturés et souvent prédateurs de l'environnement qui ont marqué les dernières décennies de croissance frénétique. Il s'agit de rechercher des alternatives qui ancrent le développement, de qualité, dans une spécificité locale et une continuité historique.

Le Feng-shui en est un exemple paradigmatique. Longtemps marginalisé au XXe siècle et qualifié de « superstition » ou d'obstacle à la modernité rationaliste, il fait l'objet d'une réévaluation notable. Il est désormais réintégré dans les discours et les pratiques, nonplus principalement comme une cosmologie mystique ou un système de croyances, mais plutôt comme un système vernaculaire de lecture sensible du territoire, un corpus de principes empiriques visant l'optimisation de l'implantation et l'harmonie entre les activités humaines et les conditions naturelles (ensoleillement, vents, hydrologie, topographie). De même, les principes qui régissaient les jardins de lettrés du Kiang-nan – la recherche de la sinuosité et de la surprise (qu’aime), la miniaturisation du monde (le "pot à paysage"), l'intégration subtile du bâti et du végétal, l'imbrication de la poésie et de l'espace – inspirent désormais des projets d'espaces publics urbains. Ces principes y sont mobilisés pour créer des lieux qui favorisent la flânerie, la contemplation, la rupture avec la frénésie urbaine, et qui réintroduisent une dimension de bien-être psychologique et de sens dans l'aménagement.

Cependant, cette thèse n'élude pas les tensions, les défis et les ambiguïtés que porte cette réappropriation. Comme l'analyse du projet « Cœur de Yen-tch'ouen » le suggère, la quête d'un idéal paysager inspiré du passé peut parfois entrer en contradiction avec les dures réalités topographiques, hydrologiques ou les impératifs économiques de rentabilité. Par ailleurs, le processus de patrimonialisation et l'instrumentalisation touristique des paysages culturels comportent un risque majeur: celui de les figer dans une esthétisation commerciale, une mise en scène pittoresque au service de la consommation, qui pourrait vider les lieux de leur authenticité, de leur fonction sociale originelle et de leur capacité à évoluer. La "muséification", "disneyfication" ou la "thématisation" excessive guettent ces opérations qui, pour être réussies, doivent parvenir à intégrer la vie quotidienne et les dynamiques sociales contemporaines.

Il est également essentiel de reconnaître les limites inhérentes à la méthodologie d’étude mise en œuvre dans cette thèse. Le choix des cas analysés, bien que stratégique et justifié, ne prétend pas à une représentativité statistique de l'ensemble des situations chinoises; il vise une validité analytique et une

profondeur compréhensive. L'analyse repose sur l'interprétation de discours publics et de réalisations visibles, avec un accès nécessairement limité aux documents internes de conception, aux cahiers des charges confidentiels ou aux arènes de décision politique fermées. La subjectivité de l'interprétation, constitutive de l'approche qualitative, est pleinement assumée. Cependant, elle est constamment contrôlée et disciplinée par le recours systématique à la « triangulation des sources » (qui permet de recouper et de vérifier les informations), par la confrontation permanente des données de terrain aux cadres théoriques, et par une « réflexivité » explicite sur la position et les préconceptions du chercheur.

En définitive, cette méthodologie qualitative, centrée sur l'étude approfondie et contextuelle de cas emblématiques, est conçue pour produire une compréhension fine, nuancée et substantielle des dynamiques de continuité, d'hybridation et de transformation à l'œuvre dans la fabrication des paysages contemporains du bassin du Ts'ien-t'ang. Elle permet de démontrer de manière concrète comment la culture paysagère traditionnelle chinoise ne fonctionne pas comme un simple répertoire de formes passéistes ou un décor folklorique, mais bien comme un réservoir actif de sens, de principes opératoires et d'idéaux esthétiques. Ces éléments sont puisés, réassemblés et réactualisés de manière créative – et parfois critique – par les acteurs de l'aménagement pour répondre aux défis complexes du développement urbain et rural de la Chine du XXIe siècle, entre globalisation et recherche d'identité.

Malgré ces écueils potentiels, la tendance générale qui se dégage de cette étude reste profondément prometteuse. Elle témoigne d'une volonté collective, portée par des décideurs, des concepteurs et des communautés locales, de concevoir et de fabriquer des paysages qui soient à la fois profondément ancrés dans la mémoire longue de leur territoire et résolument ouverts sur l'avenir. Ces paysages cherchent à opérer une synthèse féconde entre héritage culturel et innovation technique, entre respect des équilibres écologiques et réponse aux aspirations sociales, entre préservation d'une identité et ouverture au monde. Ils tentent de réconcilier des dimensions souvent perçues comme antagonistes.

En définitive, cette thèse souligne avec force que le paysage chinois contemporain est devenu un lieu privilégié de dialogue, de négociation et de création entre la tradition et la modernité. Les savoirs accumulés et perfectionnés pendant des millénaires – qu'ils relèvent de la géomancie, de la poésie, de la peinture, de l'art des jardins ou de la construction – ne sont pas un fardeau du passé, mais constituent un réservoir inépuisable d'inspirations, de principes et de sagesses pratiques. Ce patrimoine intellectuel et sensible offre une riche palette pour penser, concevoir et aménager les espaces de vie de demain, en Chine et au-delà. À l'heure où la Chine, à l'instar de nombreuses nations, est confrontée à des défis environnementaux, sociaux et identitaires d'une ampleur inédite – urbanisation massive, pression sur les ressources, changement climatique, homogénéisation culturelle –, cette réactivation d'une culture paysagère

profondément humaniste, écocentrée et attachée à l'idée d'harmonie, offre des pistes précieuses et pertinentes. Elle propose des modèles pour construire des villes et des campagnes qui soient non seulement plus fonctionnelles et plus résilientes, mais aussi plus habitables, plus sensibles, plus aptes à nourrir l'esprit et à forger un sentiment d'appartenance.

En tant que paysagiste et enseignant, je vois dans ce patrimoine théorique et pratique, désormais documenté et analysé, une source essentielle et vivante. Elle est cruciale pour former une nouvelle génération de concepteurs conscients, capables de puiser dans la profondeur de leur propre culture sans céder au passéisme, et de dialoguer de manière créative avec les courants mondiaux. Mon ambition, à travers ce travail et dans ma pratique future, est de contribuer, à mon échelle, à l'émergence de projets qui sachent honorer à la fois la mémoire tangible et intangible des lieux et les aspirations légitimes de ceux qui les habitent et les fréquentent aujourd'hui et demain.

Bibliographie

Bibliographie primaire en langue chinoise

Chang-chou, (en pinyin: *Shang shu*《尚书》), anciennement connu sous le nom de *Chou-king*《书经》, est la première compilation de documents historiques de la Chine ancienne et de certains écrits retraçant des événements anciens. Livre ancien de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.), qui aurait été compilé par Confucius. Il fait partie des « Cinq Classiques » confucéens.

Chan-haï-king ou *Livre des Montagnes et des Eaux* (en pinyin : *Shānhaǐ Jīng* 《山海经》), texte de géographie de la Chine ancienne de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.).

Che-king (en pinyin: *Shi jing* 《诗经》*,* le *Livre des Poèmes*, texte de poème de la Chine ancienne (1066 av. J.-C.) de la période pré-Ts'in. Il fait partie des « Cinq Classiques » confucéens.

Houa chan-chouei Hiu (en pinyin: *Hua shanshui xu*《画山水序》), texte de théorique sur la peinture de paysages écrit par Tsong Ping de la dynastie Song (420 ap J.-C. à 479 ap J.-C.) des dynasties du Sud.

Houa-p'in touan (en pinyin: *Hua pin duan*《画品断》), texte de dégustation de la peinture par Tchang Houai–kouan (VIIIe S.).

K'ao-kong ki (en pinyin: *Kaogong ji*《考工记》), texte sur les spécifications et les processus de fabrication de divers types de travaux dans l'industrie artisanale gérée par le gouvernement de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.).

Kouan-tseu (en pinyin: *Guanzi*,《管子》), texte scientifique sur les paroles et les actes de Kouan Tchong, homme d'État et penseur de pays de K'i, et sur l'école de pensée de Kouan Tchong, ainsi que sur la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.).

Li-ki (en pinyin: *Liji*《礼记》), Classique des Rites, texte de recueil très complet sur les systèmes politiques et nominaux de la dynastie Tcheou et des dynasties Ts'in et Han, a été rédigé sous la dynastie Han occidentale (206 av. J.-C. à 8 ap. J.-C.). Il fait partie des « Cinq Classiques » confucéens.

Lin-ts'iuan kao-tche (en pinyin: *Lin quan gao zhi*《林泉高致》), texte de l'expérience de Kouo Hi dans la création de peintures de paysages de la dynastie des Song du Nord (XIe S.)

Li-tai ming-houa ki (en pinyin: *Lidai minghua ji*《历代名画记》), texte de la première histoire générale de la peinture chinoise compilée par Tchang Yen yuan sous la dynastie des T'ang (IXe S.).

Louen-yu (en pinyin: *Lunyu*《论语》), texte de recueil d'essais rédigés pour consigner les paroles et les actes de Confucius et de ses disciples de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.). Il fait partie des « Quatre Livres » confucéens.

Mentse (en pinyin: *Mengzi*《孟子》), texte de classique confucéen écrit entre 250 av. J.-C. et 150 av. J.-C. par Mencius et ses disciples, qui présente les opinions politiques, éducatives, philosophiques, éthiques et autres idéologies, ainsi que les activités politiques de Mencius et de ses disciples. Il fait partie des « Quatre Livres » confucéens.

Ta-hio (en pinyin: *Daxue*《大学》), texte de classique confucéen pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.) qui met l'accent sur les idées de culture et de développement personnel, d'harmonie familiale, de gouvernance sociale et d'autorité de l'État. Il fait partie des « Quatre Livres » confucéens.

T'ang-tch'ao ming-houa lou (en pinyin: *Tangchao minghua lu*《唐朝名画录》), texte de plus ancienne histoire de la peinture en Chine par dynastie, écrite par Tchou King-hiuan sous la dynastie des T'ang (IXe S.).

Tch'ouen-ts'iou, en pinyin: *Chunqiu*《春秋》, *les Annales des Printemps et Automnes,* texte de chronique de la période du Printemps et de l'Automne (la période pré-Ts'in) en Chine de qui aurait été réalisé par Confucius. Il fait partie des « Cinq Classiques » confucéens.

Tch'ou-ts'eu (en pinyin: *Chuci*,《楚辞》), texte du premier recueil de poésie romantique de l'histoire de la littérature chinoise, écrit par K'iu Yuan de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.) .

Tchang-wou tche (en pinyin: *Zhangwu zhi*《长物志》), texte de l'esthétique de la vie écrit par Wen Tchen-hen de la dynastie des Ming (1634 ap J.-C.).

Tcheou-li (en pinyin: *Zhouli*《周礼》), *le Rituel des Tcheou*, texte du premier ouvrage chinois à fournir un compte rendu systématique et complet de la mise en place des institutions de l'État et de la répartition des fonctions. Il décrit la politique sociale, l'économie, la culture, les coutumes et les rituels de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.).

Tchouang-tseu (en pinyin : *Zhuangzi*《庄子》), texte de résumé de la doctrine taoïste écrit par Tchouang-tseu et ses descendants au milieu et à la fin de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.).

Tchoung-young (en pinyin: *Zhongyong*,《中庸》), *l'Invariable Milieu* ou *la Doctrine du Juste Milieu*, texte de traité de philosophie morale chinoise ancienne qui explore les vertus et les idéaux de la culture de soi. Il fait partie des « Quatre Livres » confucéens.

Yi Tcheou-chou (en pinyin: *Yi zhouoshu*《逸周书》), texte de compilation d'anciens documents historiques chinois, rédigés dans la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.) ou Han occidentale.

Yi-king (en pinyin: *yijing*《易经》)*, Livre des Mutations,* texte de explique l'évolution et les transformations de tous les phénomènes dans l'univers selon la cosmologie chinoise antique. Un système philosophique et divinatoire chinois, fondé sur la dynamique du yin-yang et des hexagrammes, servant à interpréter les lois universelles du changement. Compilé pendant ou avant la dynastie des Han de l'Ouest. L'un des deux livres du *Tcheou-yi*.

Yi-li (en pinyin: *Yili*《易礼》), texte de l'un des trois livres du *Li-ki* (*Classique des Rites*).

Yi-tchuan (en pinyin: *Yizhuan*, « 易传 »), *Commentaires du Yi-king* ou *Appendices du Classique des Mutations,* texte de recueil de commentaires philosophiques sur le *Yi-king* (*Yi Jing*《易经》). L'un des deux livres du *Tcheou-yi*.

Yong-lö Ta-tien (en pinyin: *Yongle Dadian*《永乐大典》), recueil de textes chinois anciens compilés sous les auspices de l'empereur pendant la période Yongle de la dynastie des Ming (1408 ap J.-C.). Il se compose de 11 095 volumes.

Yuan-ye (en pinyin: *Yuanye*,《园冶》), texte de première monographie théorique sur l'art du jardinage par Ki Tch'eng de la dynastie des Ming (1631 ap J.-C.).

Zuo Tchuan (en pinyin: Zuo Zhuan《左传》), texte de chronique historique de la période pré-Ts'in (avant 221 av. J.-C.) .

Bibliographie secondaire en langue chinoise

(Pour faciliter l'identification des auteurs, leurs noms dans la bibliographie sont donnés en pinyin.)

Agence de presse Xinhua, 2018, https://www.gv.cn/gongbao/content/2018/content_5266232.htm.

Agence de presse Xinhua, 2024, https://www.gov.cn/yaowen/liebiao/202402/content_6929930.htm.

Bai H.-W., Meng J.-G., Wang L.-Y., Huang R., 2021, « Étude sur le développement des jardins lettrés en Chine » 中国文人园林发展研究, *Revue de l'Art Science et technologie* 艺术科技, n° 13, p.205-207.

Bureau national des statistiques de la République populaire de Chine, 2017

Cao W., 2020, « Réflexions sur la culture du Houei-tcheou et l'architecture de style Houei » 也谈徽州文化与徽派建筑, *Revue de Architecture Chine et Internationale* 中外建筑, n° 4, p. 1-1.

Centre National de Service Horaire (CNSH), 2018, « les artisans construisent la capitale » 匠人建国, www.ntsc.ac.cn/ztlm/zggddhjs/jlhfzdsh/201904/t20190417_5276547.html?LMCL=HcSri1.

Chen C.-Y., 2011, « La pensée de Confucius sur l'analogie morale des montagnes et des eaux et son influence sur l'art de la peinture de paysage chinois » 孔子的山水比德思想及其对中国山水艺术的影响, *Revue de l'Université du Sud-Est (Édition de Philosophie et Sciences Sociales)* 东南大学学报 (哲学社会科学版), n° 2, p. 69-75.

Chen M.-X., 2021, « De la conception du "forme et esprit" dans *l'Houa chan-chouei Hiu* » 论《画山水序》中的山水形神观, *Revue du style de demain* 明日风尚, N° 20, p. 73-75.

Chen M.-Z., 2018, « La Signification moderne des techniques traditionnelles de "ts'iun" en peinture chinoise » 传统皴法的现代意义*, Revue d'Art Circle* 美术界, n° 1, p.59-61. DOI：10.19321/j.cnki.gzxk.issn1002-3828.2019.02.04

Chiu, Che Bing, 2000, *Les Jardins chinois: Tradition, symbolisme, identité*. Besançon: Éditions de l'Imprimeur, 311 p.

Comité de compilation de la Chorographie du fleuve Ts'ien-t'ang, 1998, *Chorographie du fleuve Ts'ien-t'ang* 钱塘江志, Pékin, Édition de documents locaux en Chine 方志出版社, 1998, 632 p.

Deng J.-R., Zhang J., 2011, « Étude sur les auteurs et la datation du Guanzi » 《管子》作者及年代考, *Bo Lan Qun Shu (Revue encyclopédique)*博览群书, 2011, n°11, p.94-98.

Ding W.-D. et Wu H.-J, 2019, « Intégration des éléments architecturaux du style Houei-tcheou dans les habitations traditionnelles du Tchö-kiang »贝聿铭与现代主义建筑设计美学, *Revue Maisons et Habitats* 居舍, n°5, p. 86. (En chinois)

Duan H.-M., 2007, « Corroboration mutuelle de la philosophie chinoise traditionnelle et du développement urbain » 中国传统哲学与城市发展的相互印证, *Revue de Révision de l'urbanisme* 城市规划, n°1, p. 21-25.

Fan J.-H, 2016, Fan Jinghan. Parler du fleuve Ts'ien-t'ang 话说钱塘江, *Tchö-kiang Pictorial* 浙江画报, n° 9, p. 14-25.

Fang Y.-Y, 2023, https://www.zjzzgz.gov.cn/art/2023/11/6/art_1405242_58891902.html

Feng J.-H., 2015, « L'examen impérial de la Chine, un modèle mondial » 中国科举世界典范, *Revue des Cent Écoles d'Art* 艺术百家, n° 2, p.333-336.

Feng J.-K. et WANG Q.-H., 1992, « Exploration et recherche sur la théorie du Feng-shui (Préface) » 关于风水理论的探索与研究(代前言), p.1-4, dans Wang Q.-H., *Études sur la théorie du Feng-shui* 风水理论研究, Tianjin, Presse universitaire de Tianjin, 366 p.

Fu X.-N., 1995, « *Étude sur les méthodes de planification des villes de Chang'an et Luoyang sous les Souei et T'ang* » 隋唐长安洛阳城规划手法的探讨, *Revue de Reliques culturelles*, n° 3, p. 48-63.

Fu X.-N., 2008, *Histoire des sciences et des technologies en Chine, volume sur l'architecture*《中国科学技术史 建筑卷》, Pékin, Presse scientifique chinoise, 656 p.

Gouvernement populaire du comté de Jingning, 2024, www.gsjn.gov.cn/zfxxgk/xzxxgk/zpz/fdzdgknr/xczx/art/2024/art_eeb5dd3c632144baad26910ef5afa836.html.

Gouvernement populaire du comté de Youxi, 2024, https://www.fjyx.gov.cn/ztzl/xyzl/202406/t20240612_2034144.htm

Guo L.-H., 2019, « La pensée légaliste révélée par l'Académie Ki-hia: une étude centrée sur le *Kouan-tseu* » 稷下学宫所彰显的法治思想——以《管子》为主的研究. *Journal de Kouan-tseu* 管子学刊, n° 2, p. 29-35.

Han Sang-jin, 2001, *A Study on the Royal Gardens of the last Dynasty in China and Korea*, thèse de doctorat, Beijing Forestry University.

Hang X.-W, 2022, « Pagode Nan-feng et Pagode Bei-feng à Mei-tch'eng, Tchö-kiang ». Publié : Février 2022, Consulté : Août 2024, URL : https://www.xakpw.com/single/22650

He S.-F., 2009, « Datation, auteurs et valeur du K'ao-kong ki » 《考工记》的年代、作者与价值, *Revue de l'urbain* 城市学刊, n°4, p. 68-69.

Hong G. et Tong X., 2020, « Site pittoresque de la ville antique de Yen-tcheou est heureux d'avoir remporté le "ticket d'entrée" de l'attraction touristique nationale de niveau 4A ». Publié : Juin 2020, Consulté : Août 2024, URL: http://www.jdnews.com.cn/xzfc/mc/content/2020-06/24/content_9072444.html

Hu S.-S., 2009, « Caractéristiques et charme artistique des jardins lettrés : La beauté de la dimension poétique à travers l'exemple du Jardin de l'Humble Administrateur » 文人园林的特点与艺术魅力——从拙政园看文人园林的意境美, *Revue de l'Institut professionnel de Wuhu* 芜湖职业技术学院学报, n° 7, p. 52-55.

Huang H.-J., 2002, « Un microcosme dans un pot – L'unité entre le Ciel et l'Homme : La vision cosmique des jardins classiques chinois » 壶中天地 天人合一

——中国古典园林的宇宙观, *Journal de l'Université d'Architecture de Chongqing* 重庆建筑大学学报, n° 6, p. 1-4.

Jiang J., 2020, « *Recherche sur les stratégies de construction d'un espace de vie poétique dans les zones rurales du bassin du fleuve Ts'ien-t'ang* » 钱塘江流域乡村诗意栖居空间营建策略研究, mémoire de master, Université de Technologie du Tchö-kiang, 69 p.

Jiang L.-P, 2012, « Aperçu de l'histoire de la civilisation préhistorique sur le fleuve Ts'ien-t'ang » 钱塘江史前文明史纲要, *Revue de Southern Cultural Relics* 南方文物, n° 2, p.86-88.

Jiang Z.-F., 2016, *L'Anthologie de la rivière Fou-tch'ouen* 富春文集, Pékin, Éditions Drapeau Rouge, 215 p.

Jiao Z.-Y., 2012, « L'impact des rites des Tcheou et du chapitre *L'artisan construit la capitale* du *K'ao-kong ki* sur la forme des premières capitales chinoises » 周"礼制"与《考工记·匠人营国》对早期都城形态的影响, *Revue de Planification Urbaine* 城市规划学刊, n°1, p. 114-118.

Jin Z., 1990, Système d'examen impérial et culture chinoise 《科举制度与中国文化》, Shanghai, Maison d'édition du peuple de Shanghai, 260 p.

Ki C. et Chen Z., 1988, *Commentaires sur le « Yuanye »* 《园冶注释》, Pékin, Presses d'Architecture et de Construction de Chine, 349 p.

Ki T., 2017, *Yuan-ye* (le traité du jardin, en 1634) 《园冶》, traduit par Che Bing Chiu, Chongqing, Maison d'édition de Chongqing, 320 p.

Li C., 2019, Thèse de doctorat sur « *Reche rche sur l'esthétique de l'architecture moderniste de I.M. Pei* » 贝聿铭现代主义建筑美学研究, Jinan, Université normale de Shandong, 284 p. (En chinois)

Li H.-J, Wang M., 2015, « Application for the list of world heritage of Qiantang River Seawall and Tidal Wave » 钱塘江海塘及涌潮景观申遗研究, *Journal of China Water Resources* 中国水利, n° 4, p. 61-64.

Li H.Q. et Che R.-S., 2010, « Le système d'examen impérial chinois: caractéristiques historiques et fonctions modernes » 中国科举制度：历史特征与现代功用, *Revue des Sciences de l'Éducation Universitaire* 大学教育科学, n°3, p. 86-91.

Li K.-R., 2006, « L'ambiance poétique dans la peinture de paysage », 山水画的意境, p. 43-52, dans Li Keran, *Théorie sur l'art par Li Keran* 《李可染论艺术》, Pékin, Éditions des Beaux-Arts du Peuple, 306 p.

Li Q.-L, 2009, *À travers les murs : anatomie des architectures classiques de l'Antiquité chinoise* 穿墙透壁：剖视中国经典古建筑, Guilin, Guangxi Normal University Press, 335 p.

Li Y.-L., 2018, « Les quatre grands théoriciens des jardins chinois classiques » 四大园林理论家, *Journal du Voyage national en Chine* 中国国家旅游, n° 10, p.59-59.

Li Y.-P, Zhaxi D.-Z, Chen F.-Z, 2017, « Analyse de la valeur patrimoniale du mascaret du Ts'ien-t'ang et des anciennes digues maritimes, avec recommandations pour une candidature à l'UNESCO » 钱塘江涌潮与古海塘遗产价值分析及申遗建议, *Journal de l'Institut du Génie de l'Eau et de l'Électricité du Tchö-kiang* 浙江水利水电学院学报, n° 6, p. 3-5.

Li Z.-Y, 2015, « Essai sur la perception paysagère dans la peinture de chan-chouei chinois traditionnel » 论中国传统山水画中的景观意识, *Revue des Études en Art* 艺术研究, n° 2, p. 56-57.

Lin M.-F, et Tang J., 2020, *Histoire des jardins chinois et étrangers* 中外园林史 , Chongqing, Presses de l'Université de Chongqing, 256 p.

Liu D.-Z., 1980, *Histoire de l'architecture ancienne chinoise*, 中国古代建筑史, Pékin, Presses de l'architecture et de la construction chinoises, 432 p.

Liu H.-F., 2005, « Le système d'examen impérial - un système d'examen avec une influence mondiale » 科举制——具有世界影响的考试制度, *Revue des Examens en Chine* (édition d'étude) 中国考试(研究版), n° 1, p.11-18.

Liu M., 2017, « La contribution historique de la peinture de paysage de l'Académie des Song du Sud » 南宋院体山水画的历史贡献, *Revue des Cent Écoles d'Art* 艺术百家, n° 3, p. 217-218.

Long Z.-H., 2009, « Une brève discussion sur les méthodes de composition des jardins » 浅谈园林的组景方法, *Revue de la Décoration*《装饰》, n° 3, p.142- 144. DOI：CNKI:SUN:ZSHI.0.2009-03-053

Luo X.-Q., 2008, « Étude sur l'évolution géographique et la planification paysagère de la ville de Hang-tcheou » 杭州城市地理变迁及景观规划研究 , mémoire de master, Université de Nankin, 83 p.

Mao F.-X, 1987, « Détermination de la source du fleuve Ts'ien-t'ang » 钱塘江河源的确定, *Revue de Geographical Research* 地理研究, n° 1, p. 21-30.

Nakata Y. et Zhou M., 2019, « lettrés et Peintures des lettrés » 文人与文人画, *Revue des Beaux-Arts chinois* 中国美术, n°5, p. 74-81.

National Cultural Heritage Administration, 2022, « Paysage culturel du lac de l'Ouest de Hang-tcheou » 杭州西湖文化景观 , www.ncha.gov.cn/art/2021/7/23/art_2539_170154.html

P'an G.-X., 2009, *Histoire de l'architecture ancienne chinoise (Vol. 4, Architecture des Yuan et Ming)* 中国古代建筑史 (第四卷, 元明建筑), Pékin, Presses de l'architecture et de la construction chinoises, 463 p.

Pan T.-S., 2017, *Louen-houa ts'an-kao* 论画残稿, Hangzhou, Presse de l'Académie des Beaux-Arts de Chine, 136 p.

Qian Z.-X., « La formation de la route poétique du fleuve Ts'ien-t'ang à l'époque des Tsin de l'Est et des dynasties du Sud » 东晋南朝时代钱塘江诗路的形成, *Journal de Tchö-kiang Academic*, 2021, no.5, p. 174-182. DOI:10.16235/j.cnki.33-1005/c.2021.05.018

Qi G., 1989, « La relation entre la poésie, la calligraphie et la peinture » 谈诗书画的关系, *Revue des études littéraires et historiques chinoises* 文史知识, n° 1, p. 3-11.

Qiu Y., Shen J. et Zhou Z., 2019, « Ancienne capitale de préfecture millénaire, "deuxième floraison (renaissance)" », *Le quotidien de Tchö-kiang*. Publié : Avril 2019, Consulté : Août 2024

Shan Z-Q., 2007, « *Où se trouve Kiang-nan ?* » 江南在哪里？, *Chinese National Geography (Kiang-nan série spécialisée)*, n° 3, www.dili360.com/cng/article/p5350c3d79dc8565.htm.

Shang K., 1992, « Composition des modèles de Feng-shui chinois, éco-environnement et paysage », 中国风水格局的构成、生态环境与景观, p.26-31, dans Wang Q.-H., *Études sur la théorie du Feng-shui* 《风水理论研究》, Tianjin, Tianjin Université Press, 366 p.

Shentu D.-R, 1990, *Le recueil de poèmes sur les sites pittoresques de la rivière Fou-tch'ouen* 富春江名胜诗集, Tchö-kiang, Éditions du Peuple du Tchö-kiang, 275p.

Shu, Y., et Wang, T.-R., 2012, « Fuchun River, Chinese Landscape Painting has changed » 富春江 中国山水画至此一变, *Journal of Chinese National Geography* 中国国家地理, n°1, p. 72-85. (En chinois)

Song S.-M., 2013, « Exploration subtile de la dimension poétique dans la peinture de paysage chinois » 山水画意境探微, *Revue des Cent Écoles d'Art* 艺术百家, n° 8, p. 245-247.

Sun Y., Xu X.-R, 1986, « Expédition scientifique aux sources et à l'estuaire du fleuve Qiantang »钱塘江河源河口科学考察, Tchö-kiang Science and Technology Association, Lv Yichun, Hang-tcheou University, *Bulletin des Sciences et Technologies*, Vol. 2, n° 3, p. 11-12.

Sun Y.-J., 2014, « habileté dans l'emprunt, quintessence dans la pertinence. Sur les techniques d'emprunt de décors dans « *Yuan-ye* » 巧于因借、精在体宜--谈《园冶》的借景手法, *Revue de Recherche sur la théorie de la construction urbaine (Edition Electronique)* 城市建设理论研究(电子版), n° 30, p. 1273-1273. DOI：10.3969/j.issn.2095-2104.2014.30.827

Sun Z., 2020, « Le dernier ! La deuxième phase de ce projet à Kien-tö est pratiquement terminée ! Depuis lors, Mei-tch'eng a ajouté une "ville hors de la ville !». Publié : Janvier 2022, Consulté : Août 2024, https://m.sohu.com/a/517926977_121117481?_trans_=010004_pcwzy

Tian J.-L., 2004, « Un étang et trois montagnes » "一池三山", Forum du Marché 市场论坛, nº 1, p. 65-66.

Tian W., 1961, « Classification of Chinese painting » 中国画的分类, *Revue Meishu (Beaux-arts de Chine)* 美术, n°1, p. 70-71.

Tian X.-Y., 2015, « Brève analyse des éléments constitutifs des peintures paysagères des lettrés et des jardins privés du Kiang-nan » 浅谈文人山水画与江南私家园林的构成要素, *Revue de l'Art et Design (Théorie)* 艺术与设计(理论), n° 8, p.84-86.

Tong J., 1984, *Monographie des jardins du Kiang-nan*《江南园林志》, Pékin, Presses de l'Industrie Architecturale de Chine, 148 p.

Wang B.-M., 1982, *Histoire de la peinture chinoise* 《中国绘画史》, Shanghai, Éditions des Beaux-Arts de Shanghai, 747 p.

Wang J., 2019, « Renaissance de la ville antique ! Mei-tch'eng veut construire "6 grands quartiers" ». https://www.sohu.com/a/302882319_120027048

Wang J., 2020, « Comment un grand barrage anti-inondation peut-il protéger la ville millénaire ? Derrière l'inondation qui ne se produit qu'une fois tous les 50 ans, il y a des secrets pour le contrôle de l'eau dans le Tchö-kiang ». Publié : Novembre 2020, Consulté : Août 2024, http://zjnews.china.com.cn/zt/mtcf/xw/2020-11-27/259695.html

Wang M.-H., Huang S.-R. et Zhang J.-H., 2015, « Brève analyse de la signification de la composition des des peintures paysagères pour le design paysager moderne en Chine » 浅析山水画布局对我国现代景观设计的意义, *Revue du Shanghai Commerce* 上海商业, n° 8, p. 47-52.

Wu T.-H. et Dai W.-S., 2005, « Première exploration de l'esprit fondamental et du contexte de formation du concept "L'artisan construit la capitale" » "匠人营国"的基本精神与形成背景初探, *Revue de Révision de l'urbanisme (City Planning Review)* 城市规划, n°1, p. 52-58.

Wu W. et Wan M.-Y., 2019, « Exploration des liens subtils entre la peinture paysagère des lettrés et le jardin des lettrés sous la dynastie des Song » 宋代文人山水画与文人园林关系探微, *Revue des Recherches en Éducation Artistique* 美术教育研究, n° 1, p. 18-19.

Wu W.-L., 2020, « Ressources paysagères et caractéristiques culturelles des rivières de Hang-tcheou »杭州河道的景观资源与文化特征, *Journal de Hang-tcheou* 杭州, n° 19, p. 46-47.

Wu X.-H., *2006,* « Première préface » 序一*,* p.1, dans *deuxième édition de la Sélection de poésies contemporaines de Yueqing* 乐清当代诗词精选二编*,* Pékin, Éditions des Écrivains, 339 p.

Wu Y.-Q., Xiong X.-Y., 2010, « Analyse de l'influence des lettrés chinois sur la conception artistique des jardins — L'exemple des jardins de Suzhou » 中国文人对园林意境设计的影响分析——以苏州园林为例, *Journal de l'Université des Sciences et Technologies Forestières du Centre-Sud (Édition Sciences Sociales)* 中南林业科技大学学报(社会科学版), n° 2, p. 78-79.

Xia Z.-N. et al., 1980, *Ci Hai*《辞海》, Shanghai, Presses lexicographiques de Shanghai, 5218 p.

Xu J.-C., 2013, *Paysage du fleuve Ts'ien-t'ang* 钱塘江风光*,* Hangzhou, Hangzhou Publishing House, 211 p.

Xu J.-R., 1999, « *Le domaine esthétique de la peinture de paysage chinoise* » 中国山水画的审美境界, p. 157, dans Siu Tsien-jong, *Appréciation des Chefs-d'œuvre Peints des Song*《宋代名画藻鉴》, Éditions Librairie de Shanghai, 255 p.

Xue X.-F., 2010, « Sur la théorie de "l'emprunt de paysage" dans le jardin paysager chinois : "Aucune raison spécifique pour emprunter un paysage, tout est une question d'émotion " » 论中国风景园林"借景"理法之"借景无由，触情俱是", *Journal de l'Agriculture Scientifique de l'Anhui* 安徽农业科学, n° 35, p.20165-20167 (Confirmé).

Yang L., 2002, « De l'obtention de l'eau à la gestion de l'eau : une analyse de l'utilisation du Feng-shui et de la loi sur l'eau dans la construction des villes anciennes » 从得水到治水 — 浅析风水水法在古代城市营建中的运用, *Revue de Révision de l'urbanisme (City Planning Review)* 城市规划, n° 1, p.81-84.

Yang N.-Q., 2017, *Où se trouve "Kiang-nan" ? - L'établissement de l'orthodoxie sous la dynastie des Ts'ing et la mutation du monde spirituel du Shilin (édition actualisée)* 何处是"江南"？—清朝正统观的确立与士林精神世界的变异（增订版）, Pékin,

presse de Publication Conjointe de Vie, Lecture, Nouveaux savoirs 生活·读书·新知三联书店, 596 p.

Yu J., 2007, « Kiang-nan : un paradis chinois »江南：中国人的天堂, *Chinese National Geography (Kiang-nan série spécialisée)* n° 03, www.dili360.com/cng/article/p5350c3d79e79943.htm.

Zang G.-X., 2022, « Quelques questions sur la pensée urbanistique dans *le Kouan-tseu* » 关于《管子》城市规划思想的几个问题, *Journal de l'Université normale du Jiangsu (Édition Philosophie et Sciences sociales)* 江苏师范大学学报(哲学社会科学版), n° 6, P.71-83.

Zhang S., « Maintenance et gestion durables du patrimoine bâti : l'exemple des anciennes villes d'eau du Kiang-nan » 建成环境遗产的可持续维护与管理 —— 以江南水乡古镇为例, *Revue Habitat Humain* 人类居住, 2020, nº 3, p.42-51.

Zhang S.-L., 2008, « Une analyse des ermites des Song et de leurs racines sociales : étude centrée sur le *Chapitre des Reclus* des *Annales des Song* » 宋代隐士及其社会根源浅析：以《宋史·隐逸传》为中心的考察, *Revue de Intelligence & Talent* 《才智》, n° 22, p. 205-205.

Zhang Y., 2020, « Gouvernance culturelle dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang: voies et recommandations — Le cas du district de Jianggan à Hang-tcheou » 钱塘江流域文化治理路径与建议 ——以杭州市江干区为例, *Journal de l'Institut du Génie de l'Eau et de l'Électricité du Tchö-kiang* 浙江水利水电学院学报,, n° 4, p. 40-44.

Zhao M.-X., Zhang Y.-X., 2008, « Trois études sur la théorie de l'urbanisme dans la Chine ancienne » 中国古代城市规划理论研究三则, *Journal d'architecture en Chine centrale* 华中建筑, n°4, p. 185-188. DOI : 10.3969/j.issn.1003-739X.2008.08.046

Zhao X., 2016, « Waterside Towns in Southeast China, a Historical and Geographical Description » 忆江南，水乡古镇的历史地理释读, *Journal of World Heritage,* nº 1, p.91.

Zheng L.-Y., 2018, « L'impact de l'effondrement du système Li-fang sous la dynastie des Song sur le modèle urbain et l'architecture, en prenant comme exemple la ville de Dongjing sous la dynastie des Song du Nord » 宋代里坊制瓦解对城市格局与建筑的影响 ——以北宋东京城为例. *Revue de Architecture et Culture* 建筑与文化, n°7, p.80-81.

Zhong C.-F., 2012, « Houang Kong-wang et sa conscience culturelle de Jiangnan dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » 黄公望及其《富春山居图》中的江南文化意识, Literature and Art Research 文艺研究, n° 3, P. 155-156.

Zhou W.-Q, 2008, *L'histoire des jardins chinois classiques* (*3ème édition)* 中国古典园林史(第三版), Pékin, Tsinghua University Press, 792 p.

Zhou W.-Q., 1999, *L'histoire des jardins chinois classiques* (*3ème édition)* 中国古典园林史(第二版), Pékin, Tsinghua University Press, 613 p.

Zhu D.-T, 1993, *Dictionnaire général des cours d'eau de Chine* 中国水系大辞典, Qingdao, Presses de Qingdao, 1032 p.

Zhu M.-Q., 2004, *Ancienne Ville de Yen-tcheou - Mei-tch'eng* 严州古城-梅城, Pékin, Presses Zhonghua, 295 p.

Zhu M.-Q., 2013, *Mei-tch'eng, ancienne ville du fleuve Ts'ien-t'ang* 钱塘江古镇梅城, *Collection "Fleuve Ts'ien-t'ang " des Archives de Hang-tcheou* 杭州全书钱塘江丛书*,* Hang-tcheou*,* Presses Hang-tcheou, 239 p.

Zou Y.-N., 2007, « Brève analyse de l'influence du système des examens impériaux sur la société chinoise » 浅谈科举制度对中国社会的影响, *Revue du Université Jiaotong du Sud-Ouest (édition sciences sociales)* 西南交通大学学报，（社会科学版）, vol. 8, n°4, p. 112-114.

Bibliographie secondaire en langue occidentale

Ampère J-J., 1832, « La Chine et les travaux d'Abel Rémusat », Revue des Deux Mondes, tome 8, p.373-405.

Bai X., Shi P. et Liu Y., 2014, « Realizing China's urban dream », Nature, Vol. 509, p.158-160.Berque A., 1995, Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse, Paris, Hazan, 192 p.

Berkowitz A. J., 2000, *Patterns of Disengagement: The Practice and Portrayal of Reclusion in Early Medieval China*, Stanford, Stanford University Press, 328 p

Bethemont J., 1999, *Les grands fleuves – Entre nature et société*, Paris, Armand Colin, Armand Colin, 225 p.

Biville Q., 2021, « L'internationalisation du patrimoine en Chine : la poursuite d'un projet national », *Géoconfluences*, juin. [en ligne]. https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/patrimoine/articles/patrimoine-en-chine

Brombal D., et Moriggi A., 2017, Evolution institutionnelle du développement urbain durable en Chine, *Perspectives chinoises*, [en ligne], 2017/1, http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/7609

Bureau de gestion des jardins de Sou-tcheou, 1997, Jardins classiques de Sou-tcheou, https://whc.unesco.org/en/list/813

Chen Z.-H., 2016, « On the Core of Chinese Traditional Values – The "Unity between Heaven and Man" », *International Journal of Social Science and Humanity*, vol. 6, n° 4, p. 282-287.

Chen G., Noszczyk T., Nawieśniak-Caesar M., Pazdan M., Hernik J., 2022, « Land Use Change and Landscapes in Rural Areas in China in Forty Years of Reform and Opening Up », dans Hernik, J., Walczycka, M., Sankowski, E., Harris, B. J. (eds), *Cultural Heritage*. *Possibilities for Land Centered Societal Development*, series « Environmental History book », vol. 13, Cham, Springer.

Clément P., 1987, « Architecture du paysage en Extrême-Orient », dans *Mappemonde*, vol. 4, p. 8-11. Doi: https://doi.org/10.3406/mappe.1987.2405

Clément P., Péchenart E., Clément-Charpentier S., Shin Y.-H., 1983, *Les capitales chinoises, leur modèle et leur site* , Rapport de recherche, Ministère de l'urbanisme et du logement, Institut Français d'Architecture, Paris, 119 p.

Clément S., Clément P., Shin Y.-H., 1982, *Architecture du paysage en Asie orientale - du fengshui comme modèle conceptuel et comme pratique d'harmonisation bâti-paysage*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 269 p. Doi: https://doi.org/10.2307/2718257

Clunas Craig, 1997, *Art in China*, Oxford University Press, 256 p.

Clunas C., 2004, *Superfluous Things, Material Culture and Social Status in Early Modern China*, University of Hawaii Press, 240 p.

Coggins C., Chevrier J., Dwyer M., Longway L., Xu M., Tiso P., Li Z., 2012, « Village Fengshui Forests of Southern China: Culture, History, and Conservation Status », *ASIANetwork Exchange*, vol. 19, n° 2 , p. 52-67.

de Bary W.T., Chan W-T. et Tan C. (dir.), 1960, Sources of Chinese Tradition, Vol. II, New York, Columbia University Press, 210 p

Debarbieux B., 2003, *Représentation (II)*, In Lévy J. et Lussault M. (dir.), Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Paris, Belin, p. 791.

Dollfus O., 1985, « Brèves remarques sur le déterminisme et la géographie », *L'Espace géographique*, vol.14, n°2, p. 116-120.

Douay N., 2017, « Éditorial - Urbanisme en Chine », *Perspectives chinoises*, n°1, [En ligne], URL : http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/7582

Escande Y., 2003, « Quelques particularités du paysage pictural en Europe et du "paysage" pictural et littéraire chinois » (2e partie), *Journal du vingt-et-unième siècle*, n° 79, p. 80.

Escande Y., 2010, *Traités chinois de peinture et de calligraphie*, Tome *II. Les textes fondateurs (les T'ang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 1240 p.

Escande Y. 2018, « Traduction de la théorie esthétique chinoise : problèmes et perspectives », dans Annie Bergeret Curien, *Traduire entre les langues chinoise et française. Un exercice d'interprétation*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'Homme, p. 55-64. https://hal.science/hal-02897818v1.

Fong Wen C., 1984, Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University, Princeton, Princeton University Press, 328 p.

Franceschi-Zaharia C., 2016, *Du paysage et de ses quasivalents. Le parti pris des mots*, thèse , Paris, EHESS.

Holzman D., 1961, « Poésie et philosophie chez T'ao Yuan-ming », *Revue de métaphysique et de morale*, Presses Universitaires de France, 66e année, n°3, p. 286-305.

Hong S.-K., Song I.-J., Choi W.-S., 2001, « Theoretical comparison of modern and traditional urban plan; from an Asia landscape ecological planning perspective », Publications Instituti Geographici Universitatis Tartuensis, 92, p. 209-213. https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c079-200306155.pdf

Hu Y., 2023, *Du goût comme esthétique sociale : essai de comparaison entre l'" honnête homme " en France et le lettré en Chine au XVIIème siècle*, Thèse en Etudes chinoises esthétique, Université Paris sciences et lettres, 380 p.

Hu Jiaxing, 2020, De la conception chinoise du paysage dans l'étymologie du terme fengjing 風景, Blog Sciences & art contemporain. [En ligne] Publié le

2020-12-05, https://alaincardenas.com/blog/de-la-conception-chinoise-du-paysage-dans-letymologie-du-terme-fengjing-%E9%A2%A8%E6%99%AF/

Kao J.-B., 1938, *La philosophie sociale et politique du confucianisme*, Paris, Éditions franciscaines, 192 p.

Kracke E.A., 1947, « Family vs. Merit in the Chinese Civil Service Examinations during the Empire », Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 10, n° 2, p.103-123.

Lee, S., 2020, « Mountain and Water: Korean Landscape Painting, 1400-1800 », in Heilbrunn Timeline of Art History, New York, The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/mowa/hd_mowa.htm

Levy J., 2003, *Déterminisme*, In Lévy J. et Lussault M. (dir.), Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Paris, Belin, p. 242-244.

Liu N., 2018, « L'idéal extra-mondain et la valeur des montagnes-eaux. Sur l'invention de shanshui et le naturalisme dans les milieux lettrés en Chine des Wei-Jin (202-420) », Thèse de doctorat, Université Paris Sciences et Lettres (ComUE), 497 p.

Lucotte M., 2009, « La Chine et l'environnement : pièce en quatre actes (tragédie ou comédie ?) », *Revue de VertigO (la revue électronique en sciences de l'environnement)*, DOI : https://doi.org/10.4000/vertigo.7783

Lynn J. R., 2021, *The Range of Meanings of Fengliu in Early Chinese Texts*, *In L.Huiru, D. Kuhlmann,* … und es dennoch tut : Studien zur Geistesgeschichte, Literatur und Kultur Chinas. Festschrift für Karl-Heinz Pohl, *Ostasien Verlag, p. 153–68.*

Mao T-T., 1927, « Report on an Investigation of the Hunan Peasant Movement. », in de Bary W.T., Chan W-T. et Tan C. (dir.), 1960, Sources of Chinese Tradition, Vol. II, New York, Columbia University Press, 210 p.

Migeon G., 1926, « Observations sur la peinture chinoise », *Revue de l'art ancien et moderne,* Tome 49, p. 201-216.

Needham J., 1986, *Science and civilization in China*, Cambridge University Press, 756 p.

Obringer F., 2000, *Feng-shui, l'art d'habiter la terre: Une poétique de l'espace et du temps*, Picquier, 220 p.

Petrucci R., 1910, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Reproduction en fac-similé par Librairie You-Feng, 2004, 160 p, Première édition Librairie Enouard - Henri Laurens, Paris, 1910, 217 p.

Pirazzoli-T'Serstevens M., 1970, *Chine*, Collection « *l'Architecture Universelle* », Fribourg, Office du Livre, 192 p. [Traductions en allemand : *China* (*Architektur der Welt*), 1970, et en anglais : *Living Architecture* : Chinese, 1971, même éditeur.]

Reiter F.-C., 1986, *Guanzi: Political, Economic, and Philosophical Essays from Early China: Study and Translation*, p.12, in series of *Princeton Library of Asian Translations*, Princeton, Princeton University Press, 608 p.

Rickett W. A., 1985, *Guanzi: Political, Economic, and Philosophical Essays from Early China*, Princeton University Press, 2 vols, 967 p.

Robson J., 2016, « Le taoïsme, perdu puis retrouvé », Revue de ASDIWAL, n° 11, p. 127-149.

Sanjuan T., 1999, « Mutation des rapports ville-campagne et mégalopolis asiatiques : le delta de la rivière des Perles », *dans* J.-L. Chaléard et A. Dubresson, dir., *Villes et campagnes dans les pays du Sud. Géographie des relations*, Paris, Karthala, p. 239-258.

Sanjuan T.-B., Fayolle-Lussac B., 2017, La Chine vue d'en bas, les petites villes enjeux du développement, *Revue d'Espace géographique*, Vol. 46, n°4, p. 292-310, https://www.jstor.org/stable/26892619.

Schipper K., 2025, « Zhouli (Tcheou-Li) ou Zhouguan (Tcheou-Kouan), Encyclopédia universalis », https://www.universalis.fr/encyclopedie/zhouli-zhouguan/.

Sēnlín, 2016, « Les jardins chinois », https://monjardinchinois.wordpress.com/2016/02/25/les-jardins-chinois.

Sickman L. et Soper A., 1971, *The Art and Architecture of China, (Pelican History of Art)*, London, Penguin, 528 p.

Spence J. D., 2007, *Return to Dragon Mountain: Memories of a Late Ming Man*, Viking, 332 p

Stein R., 1987, *Jardins en miniature d'Extrême Orient. Habitation, aspects réels. Le monde et l'architecture dans la pensée religieuse d'Extrême Orient*, Flammarion, 112 p

Tao X.-F., 2012, « Le Yangzi, du fleuve à la région ? Les recompositions spatiales de l'urbain et les politiques d'aménagement d'un grand bassin hydrographique », Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 620 p.

Toffin G. 1988, Rolf A. Stein, Le Monde en petit. Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient (Compte-rendu). *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 108, pp.185-186.

Unesco, 2023, « Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial », https://whc.unesco.org/fr/orientations/#

Vandier-Nicolas N., 1985, *Art et sagesse en Chine : Mi Fou*, Paris, Presses universitaires de France, 384 p.

Wenren J., 2017, *Ancient Chinese Encyclopedia of Technology: Translation and Annotation of the "Kaogong Ji" (The Artificers Record)*, Routledge, 252 p

Wheatley P., 1971, *The Pivot of the Four Quarters Edinburgh*, Edinburgh University Press, 603 p.

Xu Z.-L., 2008, « Urbanisation et Croissance des Villes en Chine », Thèse de doctorat, Université d'Auvergne - Clermont-Ferrand I, 247 p.

Yoon H-K., 1980, « The image of nature in geomancy », *GeoJournal*, n° 4, p.341–348. https://doi.org/10.1007/BF00219581

Zhang J., 2004, *A Translation of the Ancient Chinese the Book of Burial (Zang Shu*) by Guo Pu 276-324, New York, Edwin Mellen Press, 127 p

Zhao X., 2016, Recalling Kiang-nan, Interpretation of History and Geography of Water Towns, *Journal of World Heritage*, n°1, p.91.

Zhou X.-X, 2022, Renaissance et développement de la ville de Meicheng : les enjeux de protection du patrimoine historiques et culturels, Mémoire de master 2 PEPS, Université d'Angers. 51 p.

Zipperer W.-C., Wu J.-G., Pauyat R.-V., Pickett S.-T., 2000, « The application of ecological principles to urban and urbanizing landscapes », *Ecolog. Appl.*, vol. 10, n°3, p. 685-688.

Table des figures

	page
Figure 1. *Célébrer le Xi au Pavillon des Orchidées* «兰亭修禊图» de Wen Tcheng-ming 文徵明（1447-1559), Chine, Dynastie Ming (1368—1644), 24.2cm × 60.1cm, Musée du Palais de Pékin.	34
Figure 2: *Célébrer le Xi au Pavillon des Orchidées* «兰亭修禊图» de Fan Yi (樊沂), Chine, dynastie Ts'ing（1644 – 1912), Rouleau à main, encre et couleur sur soie, 28.4 x 392.8 cm; Overall: 29.8 × 763.3 cm, The Cleveland Museum of Art.	34
Figure 3. *Préface du Pavillon des Orchidées* « 兰亭序 », copie de l'ère Shenlong, généralement considérée comme la plus proche de l'original perdu, actuellement au Musée du Palais de Pékin	34
Figure 4. Peinture en rouleau « *la source aux fleurs de pêcher* », K'ieou Yin (en pinyin : Qiu Ying, 1522-1560), Dynastie Ming, 472 cm x 33 cm, Collection du musée d'art de Boston, USA	38
Figure 5: Diverses œuvres réalisées d'après la *Peinture de Wang-tch'ouan (villa)* « 辋川图 » de Wang Wei, par des peintres célèbres de différentes dynasties	41
Figure 6: Partie de la peinture *Lo-chen fou* 《洛神赋图》de Kou K'ai-tche (348-409), 27.1 x 572.2 cm, kia-pen （première version）甲本, copie de la fin de la dynastie des Song du Nord, musée du Palais, Pékin	45
Figure 7: *Voyage au printemps (游春图) de* Tchan Tse-Ts'ien, Dynastie Souei. Couleur sur soie, 43 cm x 80,5 cm, Musée du Palais, Pékin	47
Figure 8 (Gauche) : *Le Pavillon avec le voile de la rivière* (江帆楼阁图), de Li Sseu-hiun (*circa* 650-716/720), peinture d'époque T'ang, 54.7 x101 cm, soie, musée national du Palais à Taipei.	48
Figure 9 (droite) : *Voyage de L'empereur Hiuan-tsong (Ming Houang) au pays de Chou* (明皇幸蜀图)，de Li Tchao-tao (675-758) (présumé), peinture de l'époque T'ang, soie, 55.9 x 81 cm, soie, Musée du Palais de Taipei	48
Figure 10 : École de peinture de paysage du Sud (peinture de paysage au lavis), Rouleau de *neige après l'averse au bord du fleuve* (江干雪霁图卷) de Wang Wei (693 ou 694 ou 701-761), peinture époque T'ang, 31.3 x 207.3cm, Japon.	50
Figure 11. *Mont Lou* (匡庐图) de King Hao, peinture de paysage de l'école septentrionale (Montagnes traîtresses et escarpées), Cinq Dynasties, Musée national du Palais à Taipei	51
Figure 12. *Long sou kiao min tou* [142] (龙宿郊民图) de Tong Yuan, peinture de paysage de l'école méridionale (douces collines du sud du fleuve Yangtsé), Cinq dynasties, 156 x 160 cm, Musée national du Palais, Taipei	51
Fig. 13: *Peinture de (Paysage du) Siao-Siang* (潇湘图) par Tong Yuan (Xe Siècle), Musée du Palais national, Pékin	53
Figure 14: *A solitary temple amid clearing peaks* (晴峦萧寺图), Li Tch'eng (919-*circa* 967), 111,76 x 55,88 cm, Musée d'art Nelson-Atkins, Kansas	56
Figure 15: *Voyage parmi les montagnes et les ruisseaux* (溪山行旅图), Fan K'ouan (*circa* 950– 1032), 206,3 cm x 103,3 cm, Musée national du Palais à Taipei	56
Figure 16 : *Cartes d'eau* (水图) de Ma Yuan (fin du XIIe -XIIIe Siècles). Une œuvre représentative de la maturité et du raffinement de la technique de peinture de paysage. En soie, couleur claire, douze sections, chaque section mesure 26.8 cm x 41.6 cm, Musée du Palais national, Pékin	57
Figure 17. Les parties de *Cartes d'eau de* Ma Yuan. « *Le Fleuve Jaune à contre-courant* » à gauche et « *Les eaux calmes du lac Dongting* » à droite	57

Figure 18 : *Contemplation de la lune* (对月图) de Ma Yuan (1140-1225), Dynastie des Song du Sud (1127–1279), Rouleau vertical, encre et couleurs légères sur soie, 149.7 × 78.2 cm, Musée national du Palais, Taipei	58
Figure 19 : *Peinture de saules, bateaux sur le lac de l'Ouest* (西湖柳艇图), Hia Kouei (XIIe -XIIIe Siècles), Rouleau vertical, encre et couleurs légères sur, 107.2 x 59.3 cm, Musée national du Palais, Taipei	58
Figure 20: *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* 《富春山居图》 par Houang Kong-wang. (文后附大图). Rouleau de peinture, encre sur papier *Siuan*, dynastie Yuan. Premier fragment (à droite) : Peinture de la montagne qui reste (剩山图), 31.8 x 51,4 cm, Musée provincial du Tchö-kiang à Hang-tcheou. Deuxième fragment le plus long (à gauche) Rouleau du maître Wou-yong (无用师卷), 33 x 636,9 cm. Musée national du Palais à Taipei	59
Fig. 21 : Quatre types d'encre rompue	60
Figure 22. Technique *Fou-pi ts'iun* dans *Les vents balayent les pins dans les myriades de vallees* (partie) par Li T'ang (Song).	61
Figure 23. Technique *Pi-ma ts'iun* dans *Sejour dans les monts Fou-tch'ouen* (partie) par Houang Kong-wang (Yuan).	61
Figure 24. *Yu-t'ien-ts'iun* dans *Voyage parmi les montagnes et les ruisseaux* (partie) par Fan K'ouan (Song)	61
Figure 25. *Hö-ye-ts'iun* dans *paysage d'automne des monts Ts'uo et Houa* (partie) par Tcho Mong-fou (Yuan).	61
Fig. 26 : *Six Kiun-tseu*《六君子图》, par Ni Tsan (1301-1374), papier, 61.9 x 33.3cm, Musée de Shanghai	65
Fig. 27 : *Ermitage dans les montagnes de Pien* 青卞隐居图 par Wang Meng (1308–1385), 141x42.2cm, Musée de Shanghai	65
Figure 28. *Conversation dans le pavillon de neige*, par Hia Kouei (XIIe-XIIIe S.), dynastie des Song du Sud, papier, 28.2×29.5cm, Musée du Palais, Pékin	70
Figure 29. *Pêcheur solitaire sur la rivière hivernale*, par Ma Yuan (1140-1225), dynastie des Song du Sud, soie, 26.7x50.6cm, Musée national de Tokyo	71
Figure 30. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Le Pic Kouan-yun* 冠云峰. Source：Visual China Group	79
Figure 31. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Le Pic Jouei-yun* 瑞云峰. Source：VCG Visual China Group	79
Figure 32. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Jade Délicat* 玉玲珑. Source： Visual China Group	79
Figure 33. L'une des quatre pierres les plus célèbres du Kiang-nan : *Le Pic Tcheou-yun* 皱云峰. Source： Visual China Group	79
Fig. 34. Les rocailles au printemps du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi	80
Fig. 35. Les rocailles en été du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi	80
Fig. 36. Les rocailles en automne du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi	80
Fig. 37. Les rocailles en hiver du Jardin Kö-yuan. Source : Dong Guajun, Bo Lishi	80
Figure 38. Le pavillon Ts'ang-lang et son paysage « emprunté proche », emprunté à la rivière située à l'extérieur du jardin (on voit sur la photo la plate-forme de pêche, Fou-lang (La véranda est accessible des deux côtés, 复廊) et le pavillon de l'eau en face, ainsi que le pavillon Ts'ang-lang à son point le plus éloigné et le plus élevé, en arrière-plan). Source : https://zhuanlan.zhihu.com/p/524627736	91
Figure 39. *Le pavillon Ts'ang-lang*, de Wang Hui (1632-1717), dynastie Ts'ing,	91

132,5 x 33,4 cm, Musée de Nan-king	
Figure 40. *Le jardin Ki-tch'ang* 寄畅园, dans *les Seize scènes du Kiang-nan*[143,] de Tong Kao 董诰 (1740-1818), dynastie Ts'ing	92
Figure 41. Paysage « emprunté lointain » dans le *jardin Ki-tch'ang* « empruntant » la pagode Longguang sur la colline de l'Ouest (Xi-shan), en arrière-plan	92
Figure 42. « Emprunt de scène » de la pagode du Temple du Nord dans le jardin de l'humble administrateur	94
Figure 43. « Scène cloisonnée » à l'entrée du jardin du pavillon Ts'ang-lang bordée de rochers	94
Figure 44. Scènes appariées 对景 du "Yuanxiang Hall" regardant le "Pavillon Xuexiang Yunwei »	94
Figure 45. Scènes séparées 隔景, avec le jardin de nèfles dans le jardin de l'humble administrateur	94
Fig. 46. Scènes encadrées, 框景. Encadrant la scène, le bananier (Musa basjoo) du jardin du Maître des filets	95
Fig. 47. Scènes révélées, 漏景 le chimonanthe odorant est vu à travers une fenêtre (qui a la forme de chimonanthe odorant) du pavillon *Ts'ang-lang*	95
Figure 48. *Xiao Fei-hong* 小飞虹(le petit arc-en-ciel volant).	101
Figure 49. Le "Pavillon des Brises de Lotus sur les Quatre Côtés" 荷风四面亭 et le paysage autour, avec au centre l'étang du jardin de l'humble administrateur.	101
Fig. 50. Le pavillon de l'éventail « le pavillon avec qui s'asseoir ? »与谁同坐轩.	101
Fig. 51. Représentions de Wang-Tch'en « ville royale » des Tcheou au Xe siècle, dessiné par Nie Tch'eng-yi (Song dynastie).	106
Figure 52 : Représentation de Wang-Tch'eng « ville royale » des Tcheou, d'après le *Yong-lö Ta-tien*	107
Figure 53. La structure de base de la ville de Tcheou Wang-Tch'eng	109
Figure 54 : Plan de la ville de Tch'ang-ngan de la dynastie des T'ang (Fou, 2008)	112
Figure 55. Vue d'ensemble de la ville de Tch'ang-ngan (Xi'an aujourd'hui) (années 520-530)	113
Figure 56. Le Grand Lo-yang dynasties Souei et T'ang (Duan, 2007, p.24)	113
Figure 57 : Plan restitué de Ta-tou « Grande Capitale » des Yuan 元大都(Clément et al.,1983, p.59)	113
Figure 58 : Pékin sous les dynasties Ming et Ts'ing et schéma de la ville intérieure inspiré de la Cité interdite.	113
Figure 59 : Plan topographique de Ta-hing 大兴 (dynastie Souei) - Tch'ang-ngan 长安 (dynastie T'ang) et schéma analytique de partition urbaine modulaire basée sur les dimensions de la Cité impériale et du Palais intérieur	114
Figure 60 : Plan topographique de la capitale orientale Lo-yang sous les dynasties Souei-T'ang et schéma analytique de sa division modulaire basée sur les dimensions de la Cité interdite).	114
Figure 61 : Nan-king de la dynastie des Ming, exemple d'aménagement de la ville intérieure et extérieure	121
Figure 62 : Les différents sites de la ville de Nan-king 南京 à travers les âges)	121
Figure 63: Plan de la ville de Nan-king, au XXe siècle	121

Figure 64: Vue aérienne de la Cité Impériale Centrale de la dynastie des Song du Sud	121
Figure 65: Forme urbaine de Hang-tcheou sous la dynastie des Song du Sud (1127-1279)	121
Figure 66 : *Carte de la ville intérieure et extérieure de Kien-tö* (Mei-tch'eng aujourd'hui) sous la dynastie des Song	122
Figure 67 : *Plan carré de la ville fortifiée de Yen-tcheou* (Mei-tch'eng aujourd'hui), pendant la République de Chine, basé sur une carte dessinée par Wou Tchong-Kiun 吴中俊 (XVIe S.)	122
Figure 68 : Le meilleur emplacement pour le site d'une ville dans la théorie du Feng-shui.	125
Figure 69. « Veines du dragon » ou « Dragons Longs » (en pinyin: *Long mai*,龙脉).	126
Figure 70 : De gauche à droite ; ville du Métal ; ville d'Eau ; ville de Terre ; ville du Feu ; ville du Bois	127
Figure 71. La position de *Jouei* 汭位. (Source: Yang, 2002, p.82)	128
Figure 72. Heou-T'ien Pa-koua (Les Huit Trigrammes de l'Acquis, ou Les Huit Trigrammes de l'Ordre Post-Ciel)	130
Figure 73: le bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang dans les provinces du Tchö-kiang (province Zhejiang) et du Ngan-houei (province Anhui). (Réalisation Xiaoxuan Zhou)	133
Figure 74: les composantes matérielles et immatérielles du fleuve Ts'ien-t'ang : une baie célèbre, une ville célèbre, un homme célèbre, un lac célèbre et une montagne célèbre	134
Figure 75: réseau de drainage du fleuve Ts'ien-t'ang. (Mao, 1987, p.22)	135
Figure 76: Carte topographique de la province de Tchö-kiang (Zhejiang). (Wang Chaoyang/Planet Institute.	136
Figure 77: Les trois sous-bassins versants du fleuve Ts'ien-t'ang. (Source : Jiang, 2020, p. 29)	137
Figure 78: Carte altimétrique du bassin versant du fleuve Ts'ien-t'ang	137
Figure 79: Les trois sections du fleuve Ts'ien-t'ang jusqu'à Hang-tcheou dans la province de Tchö-kiang.	140
Figure 80: Haut gauche : Canoë mis au jour sur le site de Kuahuqiao (Musée du site de Kuahuqiao, Xiaoshan, Hang-tcheou) / Haut droit : Fragment de soie vieux de 5000 ans, mis au jour sur le site de Qianshanlan à Huzhou, la plus ancienne soie connue en Chine, (photo du @Tchö-kiang Provincial Museum) / Bas gauche : Roi Jade « Cong », déterré en 1986 dans la tombe 12, Fanshan, district de Yuhang, province de Tchö-kiang. (Image du @Siyuwj/Wikipedia) / Bas droite : Épée du roi Goujian de (le pays de Yue) (? -464 ans), aujourd'hui au musée provincial du Hubei	143
Figure 81: Section 1 du fleuve Tsien-t'ang dans son cours supérieur, et bassin versant de la rivière Sin-ngan territoire de la culture Houei-tcheou.	145
Figure 82: Le territoire de la culture Houei-tcheou en amont du fleuve Tsien-t'ang	146
Figure 83a: *Pin et neige sur le rocher occidental*, Jianjiang (Hongren). 192X104cm, Musée du Palais de Pékin.	148
Figure 83b : *Construction d'une maison dans la montagne vide*, Zha Shibiao, 98X53cm, Musée du Palais de Pékin	148
Figure 83c : *Chaumière avec de longs pins*, Sun Yi Long. 50X150cm, Musée du Palais de Pékin	148
Figure 83d : Wang Zhirui, *Rouleau de paysage (montagne et eau)*, 52X79cm, Musée du Palais de Pékin	148

Figure 84 : Villages typiques de Houei-tcheou	149
Figure 85 : Alignement de *paifangs* de Tangdi à Houei-tcheou	149
Figure 86: Les trois types de sculptures sur pierre, sur bois et sur brique)	150
Figure 87: Mur en forme de tête de cheval.	150
Figure 88: Les quatre eaux d'un patio d'une maison traditionnelle	151
Figure 89: Maisons en forme de «凹», maisons en forme de «口».	151
Figure 90: Le village de Xidi, dans l'ancien Houei-tcheou, abrite le Jardin de Shuikou également appelé Jardin de l'Ouverture des Eaux	152
Figure 91: Maisons de Hui Zhou, (Photographies de Fan Yufei)	152
Figure 92: Barrage Sin-ngan-kiang et son vaste lac Ts'ien-tao, et les 1377 villages engloutis sous ses eaux.	153
Figure 93: Vue d'ensemble sur le lac Ts'ien-tao et son système d'îles	154
Figure 94: Section 2 cours moyen du fleuve Tsien-t'ang et éléments liés à la poésie, la peinture de paysages et la culture de l'ermitage le long de la rivière Fou-tch'ouen	155
Figure 95: Les quatre principales routes de la poésie du Tchö-kiang, formant par coïncidence, le caractère chinois « littérature » (文).	156
Figure 96: Carte de la préfecture de Yen-tcheou dans l'atlas *Zhe jiang quan tu (*ou *Tchö-kiang quan tu)* (annotation française : entre 1661 et 1686). (Source : Bibliothèque Nationale de France). (44 x 27,5 cm).	158
Figure 97: Rouleau du maître Wuyong (无用师卷), deuxième fragment le plus long du rouleau *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang, 33 x 636,9 cm. (musée national du Palais à Taipei)	159
Figure 98: Montagne de Fou-tch'ouen et sa représentation paysagère dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*	159
Figure 99: La plate-forme de pêche de Yen Tseu-ling sur la rivière Fou-tch'ouen	162
Figure 100: L'Ermitage de Houang Kong-wang dans les monts Fou-tch'ouen	163
Figure 101: La section 3 du cours inférieur du fleuve Ts'ien-t'ang	163
Figure 102: Evolution du territoire du Kiang-nan du début de la dynastie T'ang à la dynastie Song.	164
Figure 103: La migration du« cœur du pouvoir de l'État » au cours de différentes périodes historiques en Chine.	166
Figure 104: Les anciennes villes d'eau du Kiang-nan. Chaque point noir sur la carte correspond à une ville ou village.	167
Figure 105: Organisation du réseau des canaux et du bâti de Nanxun, ancienne ville d'eau du Kiang-nan, le transport par voie d'eau, rapide et pratique, ayant été développé pour le commerce de la soie brute (Jili soie)	168
Figure 106: La morphologie des villes d'eau anciennes de Nanxun et de Zhouzhuang caractérisée par un tissu urbain très dense	168
Figure 107: Une large voie d'eau dédiée au commerce à Xitang, ancienne ville d'eau du Kiang-nan.	169
Figure 108: Doubles ponts à Zhouzhuang, ancienne ville d'eau du Kiang	169
Figure 109: Configuration de l'estuaire en forme de trompette du fleuve Ts'ien-t'ang	170
Figure 110: Banc de sable de Shakan au niveau de l'embouchure	171
Figure 111: Vague du Mascaret du fleuve Ts'ien-t'ang dans la section de Yanguan	172

Figure 112: Représentations du mascaret sur éventails	173
Figure 113: *Rouleau d'observation des marées* (观潮图), de Yuan Jiang (1662-1735), dynastie Ts'ing, couleur sur soie, 97cm x 131cm, musée du Palais, Pékin.	173
Figure 114: *Observation des marées à Ts'ien-t'ang* (钱塘观潮图), de Li Song (1166-1243), dynastie Song, rouleau long, couleur sur soie, 25,5 cm x 70,4 cm, Musée du Palais, Pékin.	174
Figure 115: Timbres de la *grande marée (mascaret)* de la rivière Ts'ien-t'ang, dessiné par M. Ma Ferida (1964-), adoptant la composition traditionnelle de la peinture chinoise dispersée (plusieurs points focaux).	174
Figure 116: Gravure *Le roi Ts'ien tire vers la marée* dans la *Généalogie du clan Ts'ien,* en 1924. (Source :	175
Figure 117 : Sculpture du *Roi Ts'ien qui pointe une flèche en direction de la marée* sur les rives de la rivière Ts'ien-t'ang à Hang-tcheou, Design par Han Meilin	175
Figure 118: la digue en pierre de type cage de bambou et pile de bois (竹笼木桩石塘)	175
Figure 119: Digue de pierre « en écailles de poisson » 鱼鳞石塘, « cinq verticales et cinq horizontales », dans le *Siku Quanshu*	175
Figure 120: Carte de localisation des anciennes digues marines le long de la rivière Ts'ien-t'ang (digue nord en rouge, digue sud en bleu).	178
Figure 121: État des « bois de soutien » et des « bornes de pierre » au bas de la « Grande digue du nord en pierre et en forme d'écaille de poisson » (début des années 1930)	179
Figure 122 : "Grande digue du nord en pierre en forme d'écaille de poisson" restaurée dans le district de Haining	179
Figure 123: De haut en bas, les trois sites classés de Hang-tcheou : Le paysage culturel du lac de l'Ouest , l'ancienne ville de Liang-tchou et le Grand Canal	181
Figure 124: Le contexte paysagé du lac de l'Ouest de Hang-tcheou en 1937.	182
Figure 125: Le contexte paysagé actuel du lac de l'Ouest de Hang-tcheou	182
Figure 126: Portions des deux digues « Chaussée Bai » et « Chaussée Sou » du lac.	183
Figure 127: île du « Petit Yingzhou »小瀛洲.	183
Figure 128 : A gauche Île du « Pavillon Huxin » 湖心亭 (*Huxin* signifie au cœur du lac) ; à droite, Île du « Ruangong Dun » 阮公墩 (signifie le Monticule de terre de Ruan),	183
Figure 129: Un étang et trois montagnes"一池三山 dans le palais Jianzhang 建章宫（No.30, 32 et 34)	184
Figure 130 : L'influence du modèle un étang et trois montagnes dans la conception de divers jardins	185
Figure 131 : La ligne des crêtes des montagnes qui dominent le lac de l'Ouest de Hang-tcheou	186
Figure 132 : La chaussée de Sou, longue de 2800 mètres est une sorte de pénétrante faisant le lien entre montagne et rives Source: West Lake Museum., whc.unesco.org/fr/documents/114941	186
Figure 133 : *Rouleau du lac de l'Ouest*, Li Song (1166 —1243), dynastie des Song du Sud, 27*80.7cm, Musée de Shanghai, Chine.	186
Figure 134 : Dix lieux panoramiques aux noms poétiques du lac de l'Ouest. Peint par Dong Bangda, dynastie Ts'ing, collection du Musée national du Palais, Taipei.	186
Figure 135 : Dix lieux panoramiques aux noms poétiques, 62x656.5cm, Peint par Wang Yuanqi(1642~1715), Dynastie ts'ing, Musée provincial du Liaoning.	187

Figure 136 : Série de timbres représentant les « Dix lieux panoramiques aux noms poétiques », dont l'Aube printanière de la chaussée Sou, le Cour incurvée et piscine Lotus en été, les Trois étangs au miroir de la lune, et le Neige résiduelle sur le pont brisé en hiver, en 1989, timbre spécial No.T.144.	187
Figure 137 : Liu Songnian (v.1131-1218) L'un des « quatre maîtres des Song du Sud ». Rouleau du paysage des quatre saisons (du Lac de l'Ouest). *Rouleau du paysage de printemps* (en haut à gauche); *Rouleau du paysage de l'été* (en haut à droite); *Rouleau du paysage de l'automne* (en bas à gauche); *Rouleau du paysage de l'hiver* (en bas à en bas à gauche), Soie, colorée, au Musée du Palais, Pékin.	187
Figure 138 : Carte de localisation de l'ancienne ville de Liangzhu.	188
Figure 139 : La triple structure de l'ancienne ville de Liangzhu, le palais au centre et la distribution de l'eau.	189
Figure 140 : Plan de restauration de l'ancienne ville de Liangzhu.	189
Figure 141 : Vue aérienne du parc du ruines archéologiques de Liangzhu.	189
Figure 142 : Section du Grand Canal à Hang-tcheou, pont de Gongchen.	190
Figure 143 : Tracé du Grand Canal en Chine.	190
Figure 144 : Différentes sections du Grand canal Pékin-Hang-tcheou.	191
Figure 145 : Différentes sections du Grand Canal.	192
Figure 146 : L'écluse de Sanbu, réalisant le « baiser du fleuve et du canal »	193
Figure 147: La ville de Mei-tch'eng dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang. (Source : X. ZHOU, 2022)	201
Figure 148: Aire urbaine de l'ancienne ville de Mei-tch'eng à la confluence de trois rivières, aujourd'hui et en 1919. Source : X. ZHOU, 2022	203
Figure 149 : Le modèle spatial Feng-shui idéal de Mei-tch'eng.	205
Figure 150 : Les veines du dragon de Mei-tch'eng (souligné par le trait rouge), faisant partie de la chaîne de montagnes Yu-ling.	206
Figure 151: Ancienne ville de Mei-tch'eng avec montagnes (la montagne Wu-long est la veine de dragon de Mei-tch'eng qui est aussi le *Tchen-chan*[144] de Mei-tch'eng) et rivières (Sin-ngan) interdépendantes (relation spatiale montagnes-ville-eau). Dessin : X. DOU	207
Figure 152 : « *Carte de la ville intérieure et extérieure de la préfecture de Kien-tö* » (建德府内外城图) dans le *Yen-tcheou Tou-king*, Dynastie des Song	208
Figure 153 : Schéma de la position de Jouei où se trouve Mei-tch'eng	209
Figure 154 : Vue du *K'iu-chouei* de Mei-tch'eng à la confluence des trois rivières	209
Figure 155 : Emplacement des portes de Mei-tch'eng et structure actuelle de la ville	211
Figure 156 : Localisation des Pagodes Siun et Mao de Mei-tch'eng.	211
Figure 157 : La Pagode *Siun* (Nan-feng, premier plan) et la Pagode *Mao* (Pei-feng, second plan).	212
Figure 158 : Schéma de la ville de Chang'an sous la dynastie des T'ang (disposition type en damier ; trois portes sur chaque côté de la muraille ; la cité impériale est placée au centre près du nord ; 108 Fangs au total).	215
Figure 159 : Carte de Yen-tcheou issue des *Chroniques locales du renouveau de la capitale de Yen-tcheou*, Wan-li (1573-1620) de la dynastie des Ming	216
Figure 160 : Gauche : Carte du district de Kien-tö (Yen-tcheou - Mei-tch'eng) pendant la République de Chine (1912-1949), dans les *Chroniques locales du district de Kien-tö*	217

Figure 161 : L'axe nord-sud de Mei-tch'eng « Rue de Zhengda ». (source : https://baijiahao.baidu.com/s?id=1785083519950912232&wfr=spider&for=pc)	219
Figure 162 : L'ancienne et la nouvelle enceinte de la ville de Mei-tch'eng, ainsi que la nouvelle porte de la ville au bord de la rivière Sin-ngan, sont surmontées de créneaux ornés d'un motif de fleurs de chimonanthe odorant. (Photo: Shen Huanzhuang)	219
Figure 163 : Réseau hydrographique sur la carte de la ville de Yen-tcheou dans les *Chroniques locales du renouveau de la capitale de Yen-tcheou*, période Wan-li (1573-1620) de la dynastie des Ming.	220
Figure 164 : Carte du district de Kien-tö (Yen-tcheou) dans les Chroniques locales du district de Kien-tö, pendant la République de Chine.	220
Figure 165 : Le canal Yu-Tai avant la rénovation.	221
Figure 166 : Réaménagements du canal Yu-tai.	222
Figure 167 : Différentes vues du canal Yu-tai rénové	222
Figure 168: Une section du canal Yu-tai après rénovation entre les étangs Tsiang-kia et Ts'ai-kia et avec les nouvelles constructions imitant le style des villages d'eau du Kiang-nan.	224
Figure 169 : Le canal Yu-tai après restauration.	224
Figure 170 : l'Académie Long-chan reconstruite sur la rive Est du lac Est en 2020.	226
Figure 171 : La Cour quadrangulaire (四合院) chinoise.	227
Figure 172 : Le *Wong-tch'eng* nouvellement construit est situé dans le coin sud-est de Mei-tch'eng. (2022).	227
Figure 173 : Reconstruction d'un nouveau *Wong-tch'eng* au sud-est (*Siun*) de Mei-tch'eng et renforcement de la digue-rempart. La nouvelle Académie Long-chan est également reconstruite dans cette zone.	227
Figure 174 : Le *Wong-tch'eng* de la ville de Cha-ho, district de Tch'ang -p'ing, Pékin actuel. Source : *Gonghua Cheng·Fu-jing Men*[145] « 巩华城·扶京门 », peinture de Jiehua Hanjiang 界画寒江, 2022 , taille : 206 x105cm.	228
Figure 175 : Le *Wong-tch'eng* de l'ancienne muraille de la ville de Cheou-sien 寿县, province Ngan-houei, Chine.	228
Figure 176 : Rempart digue contre les inondations et cheminements paysagers le long de la rivière Sin-ngan à Mei-tch'eng. La reconstruction a été achevée en 2017.	229
Figure 177 : Juxtaposition de l'ancienne et de la nouvelle enceinte face à la rivière Sin-ngan	230
Figure 178 : Les quatre parties du projet paysager *Cœur de Yen-tcheou*.	231
Figure 179 : Le projet paysager *Cœur de Yen-tcheou* sur la Section de « revers de l'arc », avec risque d'érosion par la rivière (Lan).	231
Figure 180 : L'étang Song-kia rénové à Mei-tch'eng	233
Figure 181. Nouveau pont Songgong sur l'étang de Song-kia	233
Figure 182 : Comparaison de la disposition du système d'eau du jardin Tchan-yuan 瞻园 (en haut) et du « système d'eau des lacs de l'Est et de l'Ouest et du canal Yu-tai de Mei-tch'eng (en bas)	234
Figure 183 : Le lac de l'Ouest de Mei-tch'eng	235
Figure 184 : L'entrée du lac de l'Ouest de Mei-tch'eng	235
Figure 185: Lac de l'Ouest rénové de Mei-tch'eng 整修过的梅城西湖	235

Figure 186: La vue "Quyuan fenghe 曲院风荷" du lac de l'Ouest de Hang-tcheou	235
Figure 187: Comparaison d'une visite nocturne du canal Yu-tai (gauche) et de la rivière Qin-huai (droite)	236
Figure 188: Le nouveau tableau de Séjour dans les monts Fou-tch'ouen de Ye Qianyu 《富春山居新图》	238
Figure 189: Le nouveau tableau de Séjour dans les monts Fou-tch'ouen de Ye Qianyu 《富春山居新图》	238
Figure 190: *Nouveau Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*《新富春山居图》 de Song Yugui et al	239
Figure 191: *Nouveau Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* 《新富春山居图》 de Song Yugui et al	239
Figure 192: Plan de la « Nouvelle ville de la baie de Fou-tch'ouen ».	241
Figure 193: Documents officiels du projet « Nouvelle ville de la baie de Fou-tch'ouen » montrant le contrôle strict de la hauteur des bâtiments de la nouvelle ville de Fou-yang et de la ligne d'horizon	241
Figure 194: Localisation de Fou-yang et du Complexe culturel de Fou-tch'ouen dans la vallée du Tsien-t'ang	242
Figure 195: Vues aériennes du Complexe culturel de Fou-tch'ouen dans son contexte paysager.	242
Figure 196: Pour les formes du bâtiment, la conception architecturale s'inspire de manière abstraite du contour de la montagne dans la dernière section de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*	243
Figure 197. Perspective élevée (*Gao yuan*, 高远) dans l'oeuvre architecturale de Wang Shu (à gauche, dessin de Xuewu Dou) et dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang (à droite).	244
Figure 198. Perspective profonde (*Shen yuan*, 深远) dans l'oeuvre architecturale de Wang Shu (à gauche, dessin de Xuewu Dou) et dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang (à droite)	244
Figure 199. Perspective frontale surplombante (*Ping yuan*, 平远) dans l'oeuvre architecturale de Wang Shu (à gauche, dessin de Xuewu Dou) et dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang (à droite)	244
Figure 200. La partie jardin du Complexe culturel de Fou-tch'ouen (dans son ensemble).	246
Figure 201. La partie jardin du Complexe culturel de Fou-tch'ouen (partie)	247
Figure 202. Le mur-rideau du complexe de tir du centre sportif du lac d'argent de Hang-tcheou inspiré de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen de* Houang Kong-wang	247
Figure 203. Localisation du village de Wen Ts'iun et vue aérienne	249
Figure 204. Matériaux locaux (marbre gris de Hang-tcheou, terre battue et pisé) des nouveaux bâtiments de Wen Ts'iun.	250
Figure 205. Trois couleurs noir, blanc et jaune des nouveaux bâtiments	250
Figure 206. Localisation de Tong-tseu-kouan et emplacement des nouvelles maisons du village.	252
Figure 207. Bâtiments anciens du village	252
Figure 208. L'œuvre *Shuimo Kiang-nan* de Wu Guanzhong et les toits en forme de 人 (qui signifie « humain »)	252
Figure 209. Les six types de maisons construites Source: Studio gad·line+, URL:	253
Figure 210.Comparaison entre l'architecture du Kiang-nan dans les peintures de Wu Guanzhong et les toits des nouvelles résidences de Tong-tseu-kouan	253

Figure 211. Façades du village Tong-tseu-kouan. Source : Yao Li	253
Figure 212. L'horizon architectural du village de Tong-tseu-kouan et celui de la montagne de Fou-tch'ouen sont parfaitement coordonnés.	254
Figure 213. Maisons modernes de style Houei-tcheou à haut mur en forme de « tête de cheval », caractéristique architecturale qui ne se retrouve pas dans l'architecture de l'école du Tchö-kiang	256
Figure 214. Les 12 éléments caractéristiques de l'architecture de Hang-tcheou	257
Figure 215. Montagne Tongjun près de la rivière Fou-tch'ouen (confluence des rivières Fanshui et Fou-tch'ouen)	258
Figure 216. L'étang du centre du village de Tong-tseu-kouan remis à jour	259
Figure 217. Le village de Tong-tseu-kouan après la démolition des vieux bâtiments délabrés	259
Figure 218. Localisation et plan de l'Hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan à la confluence des trois rivières Sin-Ngan, Lan et Fou-tch'ouen à Mei-tch'eng	261
Figure 219. Comparaison du nouveau complexe de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan (en plan à gauche) avec le village dans *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen*	262
Figure 220. L'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan et son lac dans son environnement	262
Figure 221. Peinture de Zhang Yuejian accompagnant le poème *Passer la nuit à la rivière Kien-tö*, dans le manuel de « Langue chinoise » (de 6e année vol. 1)	263
Figure 222. Les îles de la rivière Kien-tö (également appelée la rivière Fou-tch'ouen).	263
Figure 223. Bâtiments de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan évoquant la représentation poétique « *Mon bateau est amarré près d'une île dans la brume grise, …* »	264
Figure 224. Illustration du peintre contemporain Zhang Guofu correspondant aux cinquième, septième, huitième et dixième vers du poème *Insouciante préfecture de Tong-lou*	268
Figure 225. Les bâtiments de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan sont de taille appropriée pour se fondre dans les montagnes et la rivière au loin	270
Figure 226. La conception des bâtiments de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan épouse la topographie du site	270
Figure 227. Astucieux emprunt de paysage du dehors (montagnes au loin)	271
Figure 228. Structures légères en acier et matériaux rustiques locaux des bâtiments de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan.	272
Figure 229. Localisation de l'ermitage Miao-chan Wou de Houang Kong-wang dans les monts de Fou-tch'ouen	273
Figure 230. Vue sur la "petite grotte céleste" de Houang Kong-wang	273
Figure 231.Le site en forme de "U" de l'ermitage Miao-chan Wou de Houang Kong-wang. Aujourd'hui, c'est le parc forestier de Miao-chan Wou	274
Figure 232. Topographie en "U" ou en "V" du site de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan, en plan (gauche) et vue plongeante (droite) similaire à celle de Miao-chan Wou de Houang Kong-wang	275
Figure 233. L'hôtel Fou-tch'ouen Resort et la peinture de paysage source d'inspiration.	276
Figure 234. Vues du quartier résidentiel « *Kindu - Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* » à Hang-tcheou.	277

Figure 235. Modèle de résidence à lien faible avec Séjour dans les monts *Fou-tch'ouen* à Yantai (Source : gauche Google Earth, droite DR).	278
Figure 236. Modèle inadéquat de résidence *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* à Chongqing	278
Figure 237. Plan de cadrage de la zone modèle « Fou-tch'ouen pastorale et idyllique » de Fou-yang et Tong-lou.	280
Figure 238. Vue de la zone modèle « Fou-tch'ouen pastorale et idyllique » de Fou-yang et Tong-lou	281
Figure 239. Comparaison de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* de Houang Kong-wang et de la vue actuelle des deux côtés de la section de Fou-yang de la rivière Fou-tch'ouen	281
Figure 240. Bourg de Dongqiao, Fou-yang, Hang-tcheou. Photo prise par Wu Yu	282
Figure 241. Le village de Xia-kiang sur les rives du lac Ts'ien-tao	283
Figure 242. La zone modèle « agriculture et lecture dans le Xi-xiang » dans les bourgs de Xinjian-Xinbi dans la ville de Lishui	284
Figure 243. Zone de démonstration touristique nationale de la rivière Yu-long, ville de He-chi, Guangxi.	287
Figure 244. Village de Guanzi-he, bourg de Qian-long, district d'An-yue.	288
Figure 245. La limpidité de l'eau de la section Changhe-yuan de la rivière Yue-yang dans le district d'An-yue.	289
Figure 246. Le village de Xiu-qiao, bourg de Xi-wei, district de You-xi, province du Fu-jian.	290

Table des poèmes

Contempler la vaste mer (Kouan ts'ang-hai) de Ts'ao Ts'ao 17

Kouei Yuan T'ien Kiu (Retour à la campagne) - première partie (归田园居-其一) de T'ao Yuan-ming 35

« *Kouei Yuan T'ien Kiu* (Retour à la campagne – le première (poème) » 《 归田园居-其一 》 de T'ao Yuan-ming 36

Boire du vin - le cinquième (poème) «饮酒-其五» de T'ao Yuan-ming 36

« Après la pluie dans les montagnes» 积雨辋川庄作 de Wang Wei (王维) 39

« Adieu » 送别 de Wang Wei 40

Neige sur la rivière par Lieou Tsong-yuan (Dynastie des T'ang) 71

Une lettre à Tchou yuan-sseu《与朱元思书》, Pianwen par Wou Kiun 吴均 (Dynasties Du Nord et du Sud) 72

Fou-tch'ouen par Wou Jong 吴融 (Dynastie T'ang) 73

Le Bûcheron par Ts'ouei Tou 崔涂 (Dynastie T'ang) 73

L'Immortel au Pont des Pies– Un poteau en bambou sous le clair de lune 《鹊桥仙-一杆风月》, Ci[146] par Lou Yeou 陆游 (Dynastie Song du Nord) 73

Xingxiangzi – La Traversée de k'i-li lai《行香子-过七里濑》, Ci par Sou Che 74

苏轼 (Dynastie Song du Nord)

Extrait d'un essai de *Rêves du lac de l'Ouest - Notes générales sur le lac de l'Ouest* - (西湖梦寻·西湖总记·明圣二湖) de Tchang Tai 87

« *la plate-forme de pêche* » de Wu rong (吴融) (dynastie des T'ang) 160

Les eaux des montagnes de Fou-tch'ouen à Yan sont excellentes par Ji Yun 160

« *la plate-forme de pêche* » de Zhou Xun de la dynastie des Yuan 161

Liu Yuxi (772 - 842) *Chansons et poèmes divers* - Lang Tao Sha 172

Poème « *passer la nuit à la rivière Kien-tö* » de Meng Haoran (689-740), poète de la dynastie Tang. 263

Poème *Les Dix Jues sur la préfecture insouciante de Tong-lou* de Fan Zhongyan (989-1052 après J.-C) 265

Table des tableaux

Tableau 1： Les différentes formes de ts'iun (皴) dans la peinture chinoise (Petrucci, 1910, p.157-158) 62

Tableau 2: Les principaux types de cultures le long des différentes sections du fleuve Ts'ien-t'ang 144

Tableau 3: Système de digue: Tableau comparatif de l'évolution des typologies de digues maritimes du fleuve Ts'ien-t'ang 177

Annexes

Annexe 1

Les critères du classement du **lac de l'Ouest de Hang-tcheou** comme patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO (Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, article 77 « Critères d'évaluation de la valeur universelle exceptionnelle ») :

Critère (ii) : Le paysage amélioré du lac de l'Ouest peut être considéré comme reflétant des idéaux bouddhistes importés de l'Inde en Chine, comme la « paix bouddhiste » et la « nature en tant que tableaux » et, à son tour, il eut une influence majeure sur l'aménagement paysager en Extrême-Orient. Ses chaussées, îles, ponts, temples, pagodes et perspectives bien définies furent largement copiés en Chine, notamment dans le palais d'été à Pékin, et au Japon. (L'Unesco, 2011)

Critère (iii) : Le paysage du lac de l'Ouest est un témoignage exceptionnel de la tradition culturelle très particulière consistant à améliorer des paysages pour créer une série de « tableaux » reflétant ce qui était censé être une fusion parfaite entre l'homme et la nature, une tradition qui évolua sous les dynasties Tang et Song et qui reste d'actualité. Le lac de l'Ouest « amélioré », avec son déploiement exceptionnel de chaussées, d'îles, de ponts, de jardins, de pagodes et de temples, construits par l'homme et se détachant sur la toile de fond des collines boisées, peut être considéré comme une entité exprimant cette tradition d'une manière exceptionnelle (L'Unesco, 2011).

Critère (iv) : Le paysage du lac de l'Ouest est un exemple exceptionnel de conception paysagère selon les théories chinoises d'esthétique paysagère de « l'unité du ciel et de l'homme »天人合一 et (l'idée de mettre de l'amour dans le paysage) « glisser de l'amour au paysage », auxquelles ont adhéré les élites culturelles chinoises à travers les âges. Il présente une continuité et une pertinence significatives : il a créé le modèle paysager des « deux digues et trois îles »两堤三岛, possède les exemples exceptionnels les plus classiques, les plus complets et les plus influents des paysages orientaux existants, les « Dix lieux panoramiques aux noms poétiques », et a démontré que la conception du paysage oriental met l'accent sur le « sentiment poétique et conception picturale »诗情画意 depuis le XIIIe siècle. Et il a démontré l'esprit créatif des lettrés en matière d'aménagement paysager à l'apogée de la civilisation agraire chinoise ; il a eu une influence évidente sur les jardins royaux de la dynastie Qing au XVIIIe siècle et sur l'aménagement paysager et l'art des jardins en Asie orientale depuis le IXe siècle en Chine, au Japon et dans la péninsule coréenne. Dans l'histoire de l'art paysager mondial, il est unique et occupe une place importante.

Critère (v) : Le « paysage du lac de l'Ouest " est un exemple exceptionnel de l'utilisation d'une ancienne lagune pour créer un paysage élégant et améliorer considérablement l'environnement humain : les caractéristiques spatiales de «

Trois côtés des montagnes couvertes de nuages, un côté de la ville » qu'il conserve à ce jour témoignent de l'interaction continue entre le marais naturel et l'anti-marginalisation artificielle du lac de l'Ouest, qui a transformé l'ancienne lagune en un lac pittoresque et culturellement renommé par le biais d'une évolution organique et a servi de cas exemplaire de protection et d'utilisation continues et rationnelles des ressources en eau pendant des milliers d'années ; Avec le développement rapide de l'urbanisation dans le Hang-tcheou d'aujourd'hui, il a assumé les fonctions écologiques, culturelles et touristiques du développement urbain, et a été utilisé jusqu'à aujourd'hui comme un site pittoresque urbain de renommée mondiale, dont l'histoire remonte à des milliers d'années (Bureau de la culture, de la radio, du cinéma et du tourisme de Hangzhou, 2024).

Critère (vi) : Le « Paysage du lac de l'Ouest » a été le « foyer spirituel » des élites culturelles traditionnelles de la Chine pendant plus de dix siècles, et est un « paradis sur terre » auquel les gens de tous horizons en Chine aspirent depuis des générations : il a donné naissance à un nombre particulièrement important d'œuvres littéraires et artistiques qui ont été appréciées à la fois par les élégants et les vulgaires avec les caractéristiques culturelles qui visent (à mettre de l'amour dans le paysage), et est le site de l'histoire de « La légende du serpent blanc » et de « Liang Shanbo et Zhu Yingtai »(la version chinoise de l'histoire de Roméo et Juliette) dans les quatre légendes d'amour classiques les plus célèbres en Chine,. Il est directement lié aux « Voyages de Marco Polo » et à plusieurs œuvres de l'histoire de la littérature et de l'art chinois. C'est le « célèbre lac culturel » qui a la plus longue histoire et la plus grande influence en Chine, et a eu un impact important sur la culture de l'Asie de l'Est du 9ème au 18ème siècle (Bureau de la culture, de la radio, du cinéma et du tourisme de Hangzhou, 2024).

Critère (vi) : La culture Tang et Song désireuse de montrer l'harmonie entre l'homme et la nature, en améliorant le paysage afin de créer des images d'une grande beauté, que des artistes ont saisies et auxquelles des poètes ont donné des noms, est extrêmement perceptible dans le paysage du lac de l'Ouest, avec ses îles, chaussées, temples, pagodes et plantations ornementales. La valeur de cette tradition a perduré durant sept siècles dans la région du lac de l'Ouest et s'est répandue dans toute la Chine ainsi qu'au Japon et en Corée, en conférant à cette tradition une importance exceptionnelle (L'Unesco, 2011).

La demande d'inscription du lac de l'Ouest au patrimoine mondial a été initiée en 1999, et le projet de protection globale du lac de l'Ouest a débuté en 2002. Le 24 juin 2011, la demande d'inscription du lac de l'Ouest au patrimoine mondial a été acceptée, et le Comité administratif de la zone d'intérêt panoramique et historique du lac de l'Ouest a été créé en 2002 à Hang-tcheou pour assurer la gestion unifiée du lac de l'Ouest. Avant le succès de la demande, l'ensemble de l'itinéraire le long du lac de l'Ouest a été ouvert, et tous les parcs, attractions et musées autour du lac ont été accessibles gratuitement. A été pratiquée la restauration de la surface de l'eau du lac de l'Ouest sur 0,9 kilomètre carré, de la

zone panoramique sur plus d'un million de mètres carrés de nouveaux espaces verts publics ; la protection, la réparation et la restauration de plus de 180 paysages naturels et culturels. Hang-tcheou a, en outre, préparé un « Plan de gestion pour la protection du paysage culturel du lac de l'Ouest », un « plan de protection des sites culturels et historiques représentatifs du paysage culturel du lac de l'Ouest », un « plan détaillé de contrôle des 9 sites scéniques du lac de l'Ouest », etc.. Cela comportait les actions suivantes : un inventaire et une analyse des initiatives particulières de mise en place d'organisations de gestion du patrimoine, conformément aux conditions locales et aux normes élevées de la législation en matière de conservation, la mise au point d'un cadre de gestion de haut niveau pour la protection du patrimoine mondial du lac de l'Ouest ; l'établissement d'un système de surveillance et de gestion en temps réel couvrant 33,23 kilomètres carrés de la zone patrimoniale.

Le succès de la candidature pour l'inscription au patrimoine mondial du lac de l'Ouest est un événement marquant dans l'histoire du développement de Hang-tcheou. Il constitue en effet également une référence pour d'autres projets patrimoniaux de Hang-tcheou, tels que le Grand Canal et les ruines de l'ancienne ville de Liangzhu.

Annexe 2

Les critères du classement des **Ruines archéologiques de la cité de Liangzhu** comme patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO (Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, article 77 « Critères d'évaluation de la valeur universelle exceptionnelle »):

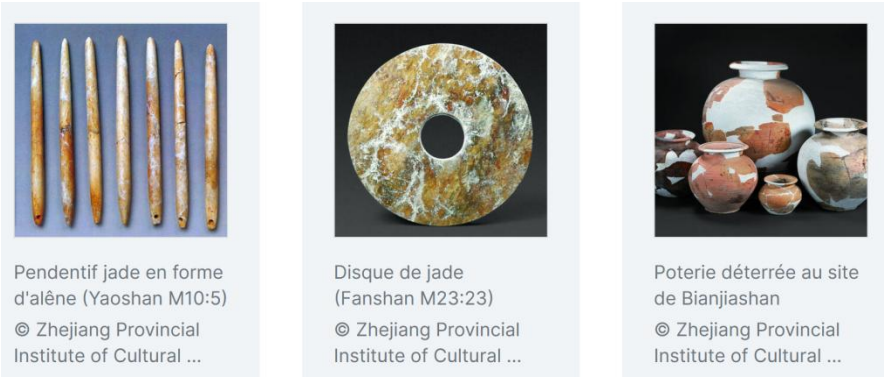
-**Critère (iii)** : Les ruines archéologiques de la cité de Liangzhu, en tant que centre de pouvoir et de croyance de la culture de Liangzhu, sont un témoignage exceptionnel d'un État régional ancien qui s'appuyait économiquement sur la riziculture, et se caractérisait par une différenciation sociale et un système de croyance unifié, dans le cours inférieur du Yangzi Jiang au néolithique tardif en Chine. Il traduit de manière unique des concepts d'identité culturelle, d'organisation sociale et politique ainsi que l'évolution de la société et de la culture au cours du néolithique tardif et du début de l'âge du bronze en Chine et dans la région.

- **Critère (iv)** : Les ruines archéologiques de Liangzhu illustrent la transition de sociétés néolithiques de taille modeste à une grande unité politique intégrée avec sa hiérarchie, ses rituels et son artisanat. Il comprend des exemples exceptionnels d'urbanisation ancienne s'exprimant par des monuments en terre, une planification urbaine et paysagère (figure 49, 50 et 51), une hiérarchie sociale traduite par la différentiation des sépultures dans les cimetières situés au sein du patrimoine, des stratégies socioculturelles d'organisation de l'espace et une matérialisation du pouvoir. Il représente la grande réalisation de la

civilisation préhistorique rizicole chinoise datant d'il y a plus de 5 000 ans, en tant qu'exemple exceptionnel de civilisation urbaine ancienne.



Jade « Cong 琮» et hache de guerre (Yue 钺) et autres objets en jade en jade mis au jour dans l'ancienne ville de Liangzhu. Source: Tchö-kiang Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology, Unesco, 2019 et China News Service, 2019



Objets mis au jour dans l'ancienne ville de Liangzhu. Source: Tchö-kiang Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology et Unesco, 2019

Annexe 3

Les critères du classement du **Grand canal Pékin-Tchö-kiang** comme patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO (Unesco, 2014) (Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, article 77 « Critères d'évaluation de la valeur universelle exceptionnelle »)

Le Grand Canal forme un vaste système de navigation intérieure au sein des plaines de la Chine du Nord-Est et du Centre-Est, dont il traverse huit des provinces actuelles. Il s'étend de la capitale Pékin, au nord, à la province du Tchö-kiang, au sud. Entrepris par secteurs dès le Ve siècle av. J.-C., il fut conçu en tant que moyen de communication unifié de l'empire pour la première fois au VIIe siècle (dynastie des Souei). Ce fut alors une série de chantiers gigantesques, formant l'ensemble de génie civil le plus important et le plus étendu de tous les temps préindustriels. Réalisé et maintenu par les dynasties successives, il forma l'axe vital des voies de communications intérieures de l'empire. Sa gestion se fit durablement par le système du Caoyun, à la fois monopole impérial du transport des grains et des matières premières stratégiques, et système d'imposition et de

contrôle de la navigation. Il assura notamment la nourriture des populations à base de riz, l'administration unifiée du territoire et le transport des troupes. Le Grand Canal connut un nouvel apogée au XIIIe siècle (dynastie des Yuan), offrant alors un réseau unifié de navigation intérieure de plus de 2 000 km de voies d'eau artificielles, reliant cinq des plus importants bassins fluviaux de l'espace chinois, dont le fleuve Jaune et le Yangtzé. Voie d'échange intérieure majeure, encore aujourd'hui, il assura une part notable de la prospérité économique et de la stabilité de la Chine au cours des âges.

Critère (i) : Le Grand Canal représente le chef-d'œuvre le plus marquant du génie hydraulique dans l'histoire humaine, par ses origines très anciennes et sa très grande échelle ainsi que par son continuel développement et son adaptation aux circonstances au cours des âges. Il constitue une preuve de la sagesse humaine, de sa détermination et de son courage. C'est un exemple exceptionnel de la créativité humaine qui montre ses capacités techniques et sa maîtrise de l'hydrologie au sein d'un vaste empire agricole directement issu de la Chine ancienne.

Critère (iii) : Le Grand Canal témoigne de la tradition culturelle unique de la gestion du canal par le système du Caoyun [147], de sa naissance, de son épanouissement, de ses adaptations aux différentes dynasties et à leurs capitales successives, puis de sa disparition au XXe siècle. Il s'agit d'un monopole impérial du transport et de stockage des grains, du sel, du fer ainsi qu'un système d'imposition. Il contribua au lien fondamental entre l'économie paysanne, la cour impériale et le ravitaillement des populations et des troupes. Ce fut un facteur de stabilité de l'Empire chinois au cours des âges. Le développement économique et urbain sur le parcours du Grand Canal témoigne du cœur du fonctionnement d'une grande civilisation agricole et du rôle moteur qu'y joua le développement des réseaux de navigation fluviale.

Critère (iv) : Le Grand Canal est le plus long et le plus ancien canal dans le monde. Il témoigne du grand et précoce développement du génie hydraulique. C'est un achèvement technologique essentiel d'avant la révolution industrielle. C'est une œuvre repère dans l'affrontement de conditions naturelles difficiles, dont témoignent de nombreuses réalisations pleinement adaptées à la diversité et à la complexité des circonstances. Il montre pleinement les capacités technologiques des civilisations orientales. Le Grand Canal comprend des exemples de techniques hydrauliques éminents, novateurs et particulièrement précoces. Il témoigne aussi de savoir-faire spécifiques dans la construction des digues, des déversoirs et des ponts, ainsi que de l'utilisation originale et sophistiquée de matériaux comme la pierre, la terre compactée ou l'usage de matériaux mixtes.

[147] Caoyun: en chinoise 漕运. Type de transport spécialisé qui utilise les voies navigables pour acheminer des denrées alimentaires (principalement les taxes agricoles payée en grains).

Critère (vi) : En Chine, depuis le VIIe siècle puis tout au long des règnes des dynasties chinoises successives et jusqu'à l'époque contemporaine, le Grand Canal a été un puissant facteur d'unification économique et politique et un lieu d'échanges culturels majeurs. Il a créé et maintenu des modes de vie et une culture spécifique aux populations qui vivent le long du canal et dont les effets ont été ressentis dans une grande partie du territoire chinois et par un grand nombre d'habitants du pays pendant une longue période de l'histoire. Le Grand Canal est une illustration de l'ancien concept philosophique chinois de la « grande unité » et a été un élément essentiel dans l'unité, la complémentarité et la consolidation du grand empire agricole chinois à travers les siècles.

Grâce à la construction et à l'entretien des dynasties successives, le Grand Canal est devenu une plaque tournante des voies de transport de la Chine ancienne, fournissant la nourriture et les matériaux nécessaires à la survie du peuple, créant les conditions pour l'unification de la juridiction territoriale, le transport des armées et les échanges économiques et culturels. Le Grand Canal reste aujourd'hui encore un important mode de transport intérieur et a joué un rôle important dans la prospérité économique et la stabilité sociale de la Chine depuis l'Antiquité.

Table des matières

Tableau chronologique des dynasties de l'histoire chinoise 5
Introduction 7

Chapitre 1： La conscience paysagère en Chine 15
1.1L'idée du paysage dans la philosophie traditionnelle chinoise 21
1.1.1 La conception confucéenne du paysage comme symbole de la vertu personnelle « chan-chouei pi-tö » 22
1.1.2 La conception taoïste du paysage « Tao imite la nature » (*Tao fa tseu-jan,* 道法自然) 23
1.2 Le rôle des lettrés dans le développement de la société paysagère en Chine 25
1.2.1 Les lettrés sous le système d'examen impérial (système *K'ö kiu*) 25
1.2.2 L'amour du paysage chez les lettrés 28
1.2.3 Les liens étroits entre la poésie, la calligraphie et la peinture 30
1.2.4 L'ambiance poétique du paysage dans les œuvres de lettrés typiques et classiques 31
1.2.4.1 « L'élégante réunion à Lan-ting » (兰亭雅集) de Wang Hi-tche 32
1.2.4.2 « La source des fleurs de pêcher (桃花源) » de T'ao Yuan-ming 35
1.2.4.3 « Wang-tch'ouan Bieye » de Wang Wei 38
1.2.5 La « culture de la réclusion » des lettrés en Chine 41
1.3 La peinture de paysage dans la tradition chinoise 43
1.3.1 La naissance et le développement de la peinture de paysage chinoise 44
1.3.1.1. L'indépendance de la peinture de paysage sous les dynasties des Souei et des T'ang 46
1.3.1.2. L'essor et la diversification des styles sous la dynastie des T'ang 47
a. L'émergence des « écoles du Nord et du Sud » 南北宗 47
b. Wang Wei : fondateur de la peinture lettrée 49
1.3.1.3. Les écoles septentrionale et méridionale de peinture de paysage du Sud sous les Cinq Dynasties (Ou-Tai 五代) et la dynastie des Song du Nord. 50
1.3.1.4. L'essor de la peinture de paysage sous les dynasties Song et Yuan 53
a. L'essor de la peinture de paysage sous les Song 54
b. Les innovations de la peinture de paysage à l'époque des Song du Sud 56
c. La dynastie Yuan, l'apogée de la peinture lettrée de chan-chouei 58
1.3.1.5. Les dynasties Ming et Ts'ing, héritage, diversification et explorations plurielles 59
1.3.2 Les techniques de base de la peinture de paysage en Chine. 60
1.3.3 Les intentions dans la conception artistique de la « peinture de paysage de lettrés » 64
1.3.3.1 Les quatre catégories de peintres chinois selon la qualité de leurs œuvres 66
1.3.3.2 Les « Six principes essentiels de Sié Ho » 绘画的“谢赫六法” 67
1.3.3.3 L'évolution du concept de peinture de paysage lettrée depuis sa création. 68
a- L'âge d'or de la peinture paysagère sous la dynastie Song 69
b- L'innovation poétique et picturale de Ma Yuan et Hia Kouei 69
c- L'influence du Sud et la fusion entre peinture et poésie 70
d- La poésie du paysage dans la peinture de Ma Yuan 71
e- L'ambiance poétique dans la peinure de Houang Kong-wang sous la dynastie des Yuan 72
1.4 Paysage et Jardin 75
1.4.1 La relation entre le jardin de lettrés et la peinture de lettrés 76
1.4.1.1. L'expression de la nature à travers les éléments du jardin, exemple des jardins de lettrés du Kiang-nan 78
a. Les pierres (山石) 78
b. Les plans d'eau dans les jardins privés du Kiang-nan 80
c. L'Architecture des jardins 81
d. Les plantes dans les jardins de lettrés du Kiang-nan 82
1.4.2. Le processus de développement des jardins de lettrés 84
1.4.3 Les théoriciens des jardins de lettrés 85

1.4.3.1. Ki- tch'eng (计成) (1582-1634), le théoricien majeur des jardins de la fin de la dynastie Ming. 85
1.4.3.2. Tchang-taii (张岱) (1597-1680), un théoricien du jardinage sans être créateur 86
1.4.3.3. Wen Tchen-heng (文震亨) (1585-1645), un créateur de jardins érudit et raffiné. 87
1.4.3.4. Li Yu 李渔 (1611-1680), un génie visionnaire, entre esthétisme et pragmatisme. 88
1.4.4 « L'emprunt de paysage » (Kie-king 贷景) : une technique clé dans la conception des jardins de lettrés 89
1.4.5. Les intentions dans la « conception artistique » des jardins de lettrés 95
1.4.5.1 Le « k'ieou-yuan yang-sou » 丘园养素 (La retraite purifiante dans la nature) 95
1.4.5.2 L'univers en pot 97
1.4.5.3 Matérialisation de l'« ambiance poétique » dans les jardins de lettrés chinois 98
1.5 Les théories traditionnelles chinoises de l'aménagement urbain et paysager (urbain et rural) 102
1.5.1 Le modèle d'aménagement du *Tcheou-li K'ao-kong ki* 103
1.5.1.1 Le *Tcheou-li* ou Rites des Tcheou 103
1.5.1.2 Le *Tcheou-li K'ao-kong ki,* fondement de la planification urbaine chinoise 104
1.5.1.3 Le *K'ao-kong ki* et la construction des capitales 105
1.5.1.4 L'influence durable du *Tcheou-li K'ao-kong ki* sur l'urbanisme ultérieur 109
1.5.2. Le modèle de planification du *Kouan-tseu - Tch'eng-ma* 114
1.5.2.1. La description des méthodes d'urbanisme dans le *Kouan-tseu - Tch'eng-ma* 115
1.5.2.2. L'impact durable du *Kouan-tseu* sur l'urbanisme en Chine 117
a. L'influence du *Kouan-tseu* sur l'emplacement des villes 117
b. L'influence du *Kouan-tseu* sur l'agencement des villes 118
c. Impact sur le zonage des villes 118
d. Impact sur le développement économique des villes 119
1.5.2.3. Les modèles du *K'ao-kong ki* et du *Kouan-tseu* complémentaires et hybridés 120
1.5.3 Le Feng-shui comme théorie d'aménagement 122
1.5.3.1 Définition du Feng-shui 122
1.5.3.2 Le modèle spatial idéal du Feng-shui 124
1.5.3.3 L'eau et le Feng-shui 126
1.5.3.4 Les « cinq éléments » du Feng-shui 128
1.5.3.5 Le « Pa-koua » 129
Conclusion du chapitre 1 131

Chapitre 2. : Caractéristiques physiques et biophysiques du fleuve Ts'ien-t'ang et les attributs culturels qui lui sont associés dans les œuvres classiques des lettrés 132
2.1 Introduction : géographie du fleuve Ts'ien-t'ang. 133
2.1.1 Le fleuve Ts'ien-t'ang : une géographie physique complexe 134
2.1.2 Les trois principales sections du fleuve Ts'ien-t'ang 139
2.2 Les caractéristiques culturelles et paysagères des trois sections du fleuve Ts'ien-t'ang : Sin-Ngan (amont), Fou-tch'ouen (centre) et Ts'ien-t'ang (aval). 142
2.2.1 La culture Houei-tcheou et le paysage du lac Ts'ien-tao dans le cours supérieur (section1 Sin-Ngan) 145
2.2.1 1. La culture Houei-tcheou 徽州文化 145
2.2.1 1.1. L'héritage architectural de Houei-tcheou 149
2.2.1.2. Les paysages du lac de Ts'ien-tao (千岛湖景观) 153
2.2.2 Poésie, peinture de paysages et culture de l'ermitage dans le cours moyen du fleuve (section 2, rivière Fou-tch'ouen) 154
2.2.2.1. La route de la poésie du fleuve Ts'ien-t'ang 155
2.2.2.2. La culture de la poésie et de la peinture de paysage (诗画文化) de la rivière Fou-tch'ouen. 158
2.2.2.3. La culture de réclusion (隐逸文化) dans la rivière Fou-tch'ouen 160
2.2.3. La culture Kiang-nan et l'héritage culturel des paysages des digues du cours inférieur (section 3 Ts'ien-t'ang) 163

2.2.3.1. La culture Kiang-nan 江南文化 164
2.2.3.2. Les villes d'eau du Kiang-nan 166
2.2.3.3. L'héritage culturel des paysages des digues marines (海堤文化) 170
2.2.3.3.1. Le mascaret du fleuve Tsien-t'ang 170
2.2.3.3.2. Les digues de défense contre le mascaret (捍海塘) du fleuve Tsien-t'ang 174
2.2.4. Le « paysage culturel du lac de l'Ouest », l'ancienne ville de Liang-tchou » et le « Grand Canal Beijing - Hang-tcheou », trois sites inscrits au patrimoine mondial de la ville de Hang-tcheou. 180
2.2.4.1 Paysage culturel du lac de l'Ouest de Hang-tcheou 181
2.2.4.2 Ruines archéologiques de la cité de Liangzhu (Ville ancienne de Liangzhu) 187
2.2.4.3. Le Grand canal 190
Conclusion du chapitre 2 193

Chapitre 3. L'héritage de la culture et des théories paysagères traditionnelles chinoises dans les nouveaux projets paysagers en Chine et dans le bassin du fleuve Ts'ien-t'ang. 194
3.1. Une méthodologie qualitative et interdisciplinaire pour étudier l'influence de la culture et des théories paysagères traditionnelles chinoises sur les nouveaux projets d'aménagement. 195
3.1.1 Une approche par études de cas 195
3.1.2 Une approche par confrontation des principes et discours des documents anciens classiques et actuels 197
3.1.3 Des observations de terrain et entretiens informels 198
3.2 L'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets d'aménagement paysagers urbains en Chine. 199
3.2.1 Mei-tch'eng, ancienne capitale régionale déchue, illustrative de l'influence toujours active du feng-shui et des théories classiques de planification urbaine 201
3.2.1.1. Le modèle spatial idéal feng-shui de Mei-tch'eng 204
3.2.1.1.1. Les veines de dragon de Mei-tch'eng 206
3.2.1.1.2. L'eau et le Feng-shui à Mei-tch'eng 208
3.2.1.1.3. L'influence des « cinq éléments » du Feng-shui sur l'aménagement de Mei-tch'eng 210
3.2.1.1.4. Le rôle de l'orientation du « Pa-koua » dans la construction de la ville de Mei-tch'eng. 210
3.2.1.1.5. Le Feng-shui des pagodes jumelles Nord et Sud3.1.1.2. L'héritage des théories de planification urbaine du *Tcheou-Li - Kaogongji* et du *Kouan-tzeu* à Mei-tch'eng; 211
3.2.1.2. L'héritage des théories de planification urbaine du Tcheou-Li – K'ao-kong ki et du Kouan-tzeu à Mei-tch'eng 214
3.2.1.3. La persistance du Feng-shui et des théories urbaines du Tcheou-Li - K'ao-kong ki dans la restauration du patrimoine et les nouveaux projets paysagers de la ville de Mei-tch'eng 217
3.2.1.3.1. La restauration du système hydraulique et hydrologique lié au canal Yu-tai 220
3.2.1.3.2. Reconstruction de l'Académie Long-chan. 224
3.2.1.3.3. La position *Siun* dans la reconstruction de la barbacane de Mei-tch'eng 226
3.2.1.3.4. La restauration et renforcement des remparts-digues de Mei-tch'eng pour conforter le *Yuan-k'i* 228
3.2.1.3.5. La position *Siun* dans le projet paysager « coeur de Yen-tcheou » de tourisme culturel 230
3.2.1.4. L'héritage des théories et techniques des jardins classiques de «lettrés» dans les jardins modernes le long de la rivière Yu-tai à Mei-tch'eng. 232
3.2.2 L'influence de la peinture de paysage chinoise sur les projets architecturaux et de jardins paysagers contemporains.publics 236
3.2.2.1. Influence de *« Séjour dans les monts Fou-tch'ouen »* de Houang Kong-wang sur les projets d'urbanisme publics dans la vallée du Ts'ien-t'ang 240
3.2.2.2. Le complexe culturel de Fou-tch'ouen dans la ville de Fou-yang 241
3.2.2.2.1 Les emprunts et l'inspiration de *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans le complexe culturel de Fou-tch'ouen 242
3.2.2.2.2. Les emprunts et l'inspiration des jardins classiques chinois dans le 245

complexe culturel de Fou-tch'ouen
3.3 Le renouveau rural et l'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets paysagers publics des villages du bassin-versant du Ts'ien-t'ang. 248
3.3.1 Le cas de la revitalisation rurale du village de Wen Ts'iun à Fou-yang 248
3.3.2 Le cas de la revitalisation rurale du village de Tong-tseu-kouan à Fou-yang. 251
3.3.3. La réinterprétation du style architectural de Houei-tcheou dans l'architecture de style de Tchö-kiang des villages restaurés 255
3.3.4. L'incarnation de l'art poétique dans la restauration du village de Tong-tseu-kouan 258
3.4 L'héritage de la culture paysagère traditionnelle chinoise dans les nouveaux projets paysagers urbains de tourisme. 260
3.4.1 L'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Fou-tch'ouen. 261
3.4.1.1. L'incarnation de l'art de la peinture traditionnelle chinoise dans l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan 261
3.4.1.2. L'incarnation de l'art poétique dans l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan 262
3.4.1.3. Les théories et techniques de création de jardins classiques dans la conception paysagère de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan. 269
3.4.1.4. L'héritage de la culture de la réclusion dans le projet de l'hôtel Wonderland Resort Kien-tö Kaiyuan 272
3.4.2 L'hôtel Fou-tch'ouen Resort 275
3.5 L'incarnation de l'oeuvre *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans les nouveaux projets résidentiels sur les deux rives de la rivière Fou-tch'ouen et en Chine. 276
3.6 L'influence du concept de vie *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans les plans d'urbanisme et d'aménagement de la province du Tchö-kiang 279
3.6.1. Modèle du district de Fou-yang, Hang-tcheou 280
3.6.2. Modèle du district de Chun'an, Hang-tcheou 283
3.6.3. Modèle du district de Jin-yun, Li-shui 283
3.7 L'influence du concept de vie *Séjour dans les monts Fou-tch'ouen* dans les projets de revitalisation rurale en Chine 285
3.7.1. Ville de He-chi, Guang-xi (Région autonome Zhuang) 广西河池 287
3.7.2. District d'An-yue, province du Si-chuan 四川安岳 287
3.7.3. District de You-xi, province du Fu-jian 福建尤溪 289
Conclusion du chapitre 3 291
Conclusion générale 293

Bibliographie 298
Tables des figures 312
Tables des poèmes 322
Table des tableaux 323
Annexes 324

COLLEGE ED SOCIETES
DOCTORAL TEMPS
PAYS DE LA LOIRE TERRITOIRES

université angers

Titre : De l'influence des jardins paysagers et la culture des lettrés chinois sur l'aménagement paysager et des territoires en Chine par l'exemple du bassin versant du fleuve Tsien-t'ang

Mots clés : Culture du paysage, peinture de paysage, jardins de lettrés, aménagement paysager, fleuve Tsien-t'ang, Chine

Résumé : Cette thèse de doctorat propose une grille de lecture novatrice des pratiques contemporaines en architecture du paysage en Chine, en les appréhendant à travers le prisme de la culture traditionnelle chinoise. Elle postule que des domaines aussi variés que l'art pictural, la poésie, la culture du Feng-shui, la philosophie ancienne, les méthodes de construction urbaine décrites dans les textes classiques, ou encore les techniques de conception des jardins classiques, ne sont pas de simples vestiges du passé. Ils constituent au contraire une source d'inspiration vivante et un réservoir de sens pour les projets paysagers modernes.

En mobilisant ce patrimoine culturel, les concepteurs ne se contentent pas de créer des formes esthétiques ; ils dotent leurs réalisations d'une légitimité culturelle profonde et offrent aux observateurs internationaux – qu'ils soient designers, chercheurs ou grand public – des clés essentielles pour comprendre les logiques qui sous-tendent l'aménagement des paysages en Chine contemporaine. Le bassin versant du Tsien-t'ang a servi de cadre à cette reflexion.

Title : The influence of landscaped gardens and Chinese literary culture on landscaping and land use in China, as exemplified by the Tsien-t'ang River basin

Keywords : Landscape culture, landscape painting, scholar gardens, landscape design, Tsien-t'ang River, China

Abstract : This doctoral thesis offers an innovative framework for interpreting contemporary landscape architecture practices in China, viewing them through the prism of traditional Chinese culture. She posits that fields as varied as pictorial art, poetry, Feng Shui culture, ancient philosophy, urban construction methods described in classical texts, and classical garden design techniques are not mere relics of the past. On the contrary, they are a living source of inspiration and a reservoir of meaning for modern landscape projects.

By drawing on this cultural heritage, designers do more than simply create aesthetic forms; they imbue their creations with a profound cultural legitimacy and offer international observers – whether designers, researchers or the general public – essential keys to understanding the logic behind landscape design in contemporary China.
The Tsien-t'ang river basin served as the backdrop for this reflection.