Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR de Géographie
École doctorale de Géographie de Paris : Espaces, Sociétés, Aménagement
UMR 8586 Prodig

Le chant en Chine, approche théorique et terrain en géographie musicale

L'exemple de Shanghai et l'utilisation du chant en période de pandémie



Thèse pour l'obtention du doctorat en géographie
Présentée et soutenue publiquement le 28 novembre 2023

Sarah DEFOIN--MERLIN

Sous la direction du Professeur Thierry SANJUAN

Membres du jury :
Mme Sara Adhitya, Senior Research Fellow, University College of London, Rapporteure
Mme Manuelle Franck, Professeure, INALCO, Présidente
Mme Marie Gibert, Maîtresse de conférences, Université Paris Cité, Examinatrice
M. Thierry Sanjuan, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Directeur
Mme Isabelle Thireau, Directrice d'études, EHESS, Rapporteure

Volume 1/2

Sources des illustrations de couverture :

- Photographie en haut à gauche : L'Opéra de Shanghai, Sarah Defoin--Merlin, 16 mars 2017.
- Photographie en haut à droite : La chorale Longévité du parc Fuxing à Shanghai, Sarah Defoin--Merlin, 11 mars 2017.
- Capture d'écran en bas à gauche : Un clip de prévention réalisé par des présentateurs de la chaîne de télévision du Shandong et diffusé sur Tiktok le 7 août 2021, https://www.douyin.com/video/6993504992384601385, consulté le 20 avril 2023.
- Capture d'écran en bas à droite : Clip antiépidémique « Croyez-le, l'amour triomphera » (*Jianxin ai huiying*), diffusé en ligne et sur la Télévision centrale d'État à partir du 7 février 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Mt2-5NrWQbU, consulté le 20 juin 2020.

Remerciements

Au moment d'achever cette thèse, cette phrase apprise il y a quelques années pour le baccalauréat de philosophie prend tout son sens : « Un homme seul ne peut rien, il lui faut l'appui de ses semblables pour arriver là où il doit aller »[1].

Parmi les personnes grâce auxquelles cette thèse est arrivée à son terme, se trouve, en premier lieu, mon directeur de thèse. M. Thierry Sanjuan, merci d'être resté présent malgré les circonstances. Votre goût du détail et votre œil aiguisé traquant les moindres erreurs, de sens ou d'orthographe, m'auront fait parvenir à un niveau d'exigence encore plus prononcé.

D'autres chercheurs et enseignants ont également joué un rôle important dans l'avancement de ma thèse. Discuter avec eux aiguisait mon envie de continuer à explorer et creuser les moindres recoins de mon objet de recherche de prime abord un peu original pour certains.

Merci à Mme Florence Padovani, qui, en plus de me donner des nouvelles de la Chine depuis l'intérieur, a toujours su trouver les mots pour m'encourager lorsqu'il le fallait (parce que, oui, écrire une thèse sur Shanghai sans avoir quasiment pu y mettre les pieds, c'est parfois désespérant).

Merci aussi à ceux que je qualifierai de chefs d'orchestre des *Urban Music Studies* – Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg, Robin Kuchar et Lisa Gaupp –, qui se sont tout de suite montrés intéressés par mon approche. Un merci tout particulier à Mme Alenka Barber-Kersovan pour nos échanges autour de la manière d'appréhender les *Urban Music Studies*, ainsi que pour vos conseils et vos idées pour poursuivre plus loin encore la réflexion entre chant et production urbaine.

Merci également à Mme Sara Adhitya pour m'avoir, d'abord, accordé un entretien sur le positionnement des études alliant musique et urbain dans les différents champs de recherches, en particulier français, puis pour avoir accepté d'évaluer ce travail. Mme Manuelle Franck, Mme Marie Gibert et Mme Isabelle Thireau, merci également à vous d'avoir su trouver du temps pour faire partie du jury de cette thèse.

Je n'oublie pas non plus Justine Rochot et ses conseils pour observer de l'intérieur les groupes de chanteurs dans les parcs. Je n'ai malheureusement pas eu l'occasion d'éprouver tes différentes astuces, mais j'espère que cela n'est que partie remise.

Merci également à Mme Magnien, Mme Yin et Mme Wang d'avoir fait des cours de chinois un réel plaisir. Rien de mieux pour apprendre le mandarin qu'un enseignement ludique et… en chansons bien sûr !

Une thèse en géographie, quand bien même elle a débuté quasi en même temps que la pandémie de covid-19, s'appuie sur des personnes ressources présentes sur place.

Je remercie donc vivement tous les chanteurs amateurs ou professionnels, les responsables de théâtres, bars, karaokés, et centres culturels, ainsi que les passants, qui ont

[1] Victor-Lévy Beaulieu, 1982, *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron plagiaire*, Montréal, VLB éditeur. Comme toute citation apprise au moment du « bachotage », beaucoup sont extraites au hasard de livres que peu de gens ont lus. L'ironie ici est que cet ouvrage québécois est résumé ainsi : « dans ce livre l'auteur se passionne pour Pierre Leroy, ce Français qui, pour avoir voulu se faire casser la tête chez les barbares de Chine, est devenu zouave, trappiste et réformateur de l'enseignement, ce qui l'a emmené au Québec » (https://bibliocaeb.ca/node/19602592). Chine, enseignement et un brin d'humour, voilà un livre tout trouvé pour mes premières journées d'« après-thèse ».

accepté de m'accorder quelques minutes ou plus lors de mon terrain de recherche mené en 2017 pour mon mémoire de première année de master. Sans eux, rien de tout ça n'aurait été possible.

Merci aussi à toutes les personnes, amies d'amies, qui ont accepté de me donner un coup de main sur place pour traduire mes entretiens. Arielle, Lucia, Cai, Guo-dong et Hongli, j'espère que bientôt nos échanges WeChat laisseront place à des discussions de vive voix.

Mener une thèse pendant quatre ans, c'est aussi devoir jongler avec les défis de la vie qui pointent leur nez sans crier gare. Je tiens ici à remercier du fond du cœur les personnes sans qui je ne serai certainement pas là où je suis aujourd'hui.

Dr L. Duret, Pr C. Lucas, Dr G. Leleu, Pr P.-H. Dupas et Valentine, grâce à vous, je mords de nouveau la vie à pleines dents. Je ne vous remercierai jamais assez pour votre empathie et la réelle attention portée à chacun de vos patients sans que le temps comptable ne rentre jamais en jeu.

Jérôme, votre intérêt pour mon sujet de recherche, et pour la Chine en particulier, ainsi que nos discussions sur l'état du monde, auront rendu les séances de rééducation instructives.

Enfin et surtout, je suis convaincue que, sans aucun proche pour vous soutenir, une thèse ne peut tout bonnement pas advenir.

Un grand merci à mon amie Qie Yu pour avoir patiemment et attentivement vérifié chacune de mes traductions. Heureusement, quand même, qu'il y avait les bons repas franco-chinois, ponctués de balades dans les campagnes flamandes pour égayer tout ça !

Merci aussi à ma famille et en particulier à Lucie pour son soutien constant et ses nombreuses heures de relecture, sans toi, je n'aurais toujours pas fini. Merci aussi à mes parents de m'avoir inculqué très tôt le goût du travail bien fait, mon travail de thèse s'en est trouvé facilité (bien que cela m'ait quand même donné du fil à retordre). Elsa et Thomas, merci pour nos fous-rires collectifs, il n'y a rien de mieux pour déstresser. Je n'ai qu'un conseil à vous donner, ne suivez pas les attendus, et faites ce qui vous plaît vraiment, même si cela peut, au départ, paraître incongru aux yeux des autres.

Merci aussi à Sophie, Claude, Anne et Jean-Rémi, sans votre présence et votre réel soutien après le départ de Claire, je n'aurai certainement pas été capable de continuer à avancer. Un merci tout particulier à vous, Claude. Vous m'avez guidée et appris à correctement rédiger lors de mon premier mémoire. C'est grâce à vous que l'écriture de cette thèse s'est faite sans trop d'accrocs. Sophie, vos petits goûters à leur du thé m'ont effectivement permis de reprendre des forces et de souffler un peu avant de me remettre à l'ouvrage. Merci également à toi, Anne, de m'avoir familiarisée un peu en amont avec ce vaste monde qu'est la recherche universitaire.

Merci également à Odile et Jean-Michel, vos encouragements et vos attentions personnelles m'ont portée jusqu'au bout de ce travail. Joseph et Sophie, nos escapades nature m'auront permis de m'aérer le cerveau en bonne compagnie, ce qui est plus que nécessaire pour éviter la surchauffe (bizarrement, ça ne marche pas aussi bien pour les ordinateurs). Enfin, merci à toi, Pierre. En plus de supporter mes doutes et mes instants de folie après de trop longues journées de travail, tu as toujours pris le temps de m'écouter et de discuter du fond de ma thèse avec ton œil d'anthropologue ; sans compter tes pauses repas, nos week-ends et nos soirées rognés par une relecture et une correction attentives des premières versions de mes chapitres. Heureusement qu'au bout de ce chemin un minimum de quiétude nous attend.

En mémoire de Claire Mossmann,
sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour.
(Le hasard du calendrier aura voulu t'associer à ce projet jusqu'au bout…)

La musique est une loi morale.
Elle donne une âme à nos cœurs,
des ailes à la pensée,
un essor à l'imagination.
Elle est un charme à la tristesse,
à la gaieté, à la vie, à toute chose.
Elle est l'essence du temps
et s'élève à tout ce qui est de forme
invisible mais cependant éblouissante
et passionnément éternelle.

Platon, « La musique », IV^{ème} siècle av. J.C.

Remarques préliminaires

Note concernant la traduction des termes en chinois

L'ensemble des termes chinois employés dans cette thèse apparaissent en italiques dans leur transcription alphabétique du mandarin appelée *pinyin*. Une exception est toutefois appliquée pour les toponymes bien connus en français, comme Canton ou Pékin.

Note concernant la traduction des citations originales

L'ensemble des citations proposées dans le corps de cette thèse ont été traduites en français par mes soins. La version originale se trouve en note de bas de page.

Note sur les cartes de localisation

Une carte de localisation, qui reprend les toponymes des principaux lieux étudiés dans cette thèse, est proposée en format A3 à la fin de ce manuscrit. Cette carte vient compléter les autres cartes présentes dans le corps du texte.

Sommaire

Remerciements **1**

Remarques préliminaires **5**

Sommaire **7**

Introduction **9**

Partie 1. Étudier le chant en Chine selon une approche in situ et ex situ, une analyse géographique originale qui interroge la notion de terrain **31**

Chapitre 1. Le chant en Chine, un objet politique et culturel ancien 33

Chapitre 2. Une étude géographique basée sur le chant, qui allie terrain in situ et ex situ 115

Chapitre 3. Une démarche de géographie musicale qui s'ancre dans le courant naissant des *Urban Music Studies* 171

Partie 2. Des lieux de chant, géo-indicateurs de l'organisation socio-culturelle et de la production urbaine au sein de la métropole shanghaienne **237**

Chapitre 4. Étudier les lieux de chant, une manière de comprendre l'organisation socio-spatiale de la ville 239

Chapitre 5. Une construction politique et officielle de la ville perceptible par l'étude de ses lieux de chant 317

Chapitre 6. Une fabrication de la ville par le bas, rendue visible par l'étude des lieux de chant 389

Partie 3. Le chant en temps de crise, expression accrue de la politisation de cette activité en Chine **441**

Chapitre 7. Le chant, une ressource face aux difficultés liées au covid-19 443

Chapitre 8. Le chant en Chine, un outil politique perçu à l'international pendant la pandémie de covid-19 523

Chapitre 9. Une existence de chants contestataires en Chine particulièrement relayée à l'étranger lors de la pandémie de covid-19 581

Conclusion **639**

Annexes **649**

Sources et références bibliographiques **711**

Table des figures **763**

Table des matières **773**

Introduction

Pour faciliter l'entrée du lecteur dans l'univers de mon sujet de recherche, cette thèse débute par le récit d'une immersion musicale au sein de l'hypercentre shanghaien, tiré de mes carnets de terrain rédigés en 2017. La présentation de ce cas particulier, là où habituellement une approche plus générale est proposée en début d'introduction, est représentative des matériaux qu'une expérience de recherche « sur le terrain » peut permettre de recueillir. Il m'a toutefois été impossible de réitérer ce travail au cours de mon doctorat. La survenue de la pandémie de covid-19 à Wuhan en décembre 2019, puis les restrictions liées à la politique zéro covid, appliquée en Chine jusqu'au 7 décembre 2022, ont en effet rendu quasi impossible l'entrée sur le territoire chinois pour les étrangers. Mettre en exergue ce moment particulier où j'étais sur le terrain, alors que l'ensemble de cette thèse a dû se faire sans terrain conventionnel, permet d'introduire un questionnement autour de cette notion de terrain. Une partie des analyses proposées dans cette thèse s'appuie ainsi sur ce que je nomme un terrain « médiatisé ». Plusieurs corpus de données ont en effet été récoltés via des vidéos et d'autres contenus musicaux mis en ligne sur des canaux numériques et interconnectés, aussi bien par la population que par le gouvernement chinois. Cette thèse, en plus de partir du chant comme moyen d'analyse notamment urbain et géopolitique, interroge donc aussi, du fait des conditions dans laquelle elle a été réalisée, la méthodologie associée à la notion classique de « terrain », omniprésente dans les sciences humaines et sociales et pourtant amenée à évoluer dans un contexte mondial de fermeture des frontières nationales.

Le chant en Chine, entre loisirs, sociabilité, encadrement et culture

Le chant, une activité sociale qui rythme le quotidien – Une plongée au cœur de Shanghai par le chant

« Vrombissements, grondements d'autobus, de voitures et de moyens de transports aériens ; hurlements des sirènes d'ambulance et des véhicules de secours ; sifflets stridents des agents de police, multiples tintements obsédants des sonnettes de vélo ; musiques à la mode, chantées ou non, chinoises ou occidentales, pour l'animation des rues commerçantes ; vacarme incessant d'une foule humaine ; et même sous terre, dans les couloirs du métro, annonces publicitaires et sécuritaires répétées en boucle : tel est le paysage sonore assourdissant, déroutant et surprenant, lorsqu'on arrive à Shanghai.

Pourtant, une fois le dépaysement surmonté et un temps d'adaptation passé, une oreille attentive distingue au milieu de ces bruits un entremêlement de musiques instrumentales et

vocales. Ce mercredi 1er février 2017, vers 11h, à la sortie 4 de la station de métro "Jardin Yu", sept retraités, qui chantent des opéras chinois sur une bande-son diffusée à l'aide de petites enceintes disposées sur un vélo, sont réunis. L'air du dernier opéra pékinois chanté "Aujourd'hui mon rêve se réalise" (*Jinri mengyuan*) m'accompagne le long de la rue Renmin, en direction du parc Gucheng. Peu avant le croisement avec la rue Anping, les paroles de la chanson populaire "La plus brillante des étoiles dans la nuit" (*Yekong zhong zui liang de xing*), chantonnées par un groupe de trois jeunes d'une quinzaine d'années en même temps qu'ils l'écoutent sur leur téléphone, me tirent de ma rêverie. Une fois bien engagée dans la rue, l'air familier de la chanson enfantine "Frères Jacques" (litt : Deux Tigres, *Liang zhi laohu*), murmurée par une maman à son tout jeune enfant, apporte un relatif apaisement au brouhaha ambiant des célébrations de la fête du Printemps et son flot continu de passants. À l'intérieur du parc Gucheng, les chants rouges entonnés par un groupe mixte d'une trentaine de cinquantenaires et plus, accompagné d'instrumentistes, dégagent une toute autre ambiance. "La chanson du Yangtsé" (*Changjiang zhi ge*), qui me trotte dans la tête, est vite remplacée par "Suivons le bon exemple du camarade Leifeng" (*Xuexi Leifeng hao bangyang*), chant révolutionnaire, siffloté par un vieux monsieur qui cire ses chaussures sur un arrière-fond radiophonique, dans la rue Anren, le long du jardin Yu. Au cœur de ce quartier particulièrement animé, au niveau de la rue Jiuxiaochang, un karaoké "Stars de demain" (*Mingri zhixing*) est implanté. Les chansons populaires du moment "Mots rares" (*Shengpi zi*), "Prends tout ce que tu veux" (*Ni yao de quan na zou*), "Toujours jeune" (*Forever Young*) et "Étrange beauté" (*Guai meide*) y sont certainement reprises en chœur. Après un détour par la rue Chenxiangge, en redescendant le long de la rue Wangyi, mon regard est attiré par une dame assez âgée absorbée par son poste de télévision posé sur une table à quelques pas de l'entrée de son habitation, sur lequel est retransmis un spectacle de chant diffusé sur la CCTV 15, chaîne d'État consacrée à la musique. Dans la rue Henan (sud) se dresse au loin, dans l'allée Wujia, le bar de jazz "JZ Latino", où, tous les soirs, des concerts de jazz chanté sont organisés sur les accords de "Printemps heureux" (*Hao chun xiao*), "Donne-moi un baiser" (*Gei wo yi ge wen*) ou encore "Rose, rose, je t'aime" (*Meigui, Meigui, wo ai ni*). »

Extrait de carnet de terrain, Shanghai, Mercredi 1er février 2017, de 10h 54 à 13h 41, arrondissement de Huangpu, quartier formé par les rues Renmin, Henan (sud), Fangbang et Anren.

Cette immersion musicale dans l'hypercentre shanghaien suggère l'évidence du chant en Chine, qui, dans un premier temps, peut être défini basiquement comme une production musicale alliant mélodie et paroles. Entendues et apprises dès le plus jeune âge à l'école, des chansons de tout genre rythment la vie quotidienne des habitants (Chen-Hafteck et Xu, 2008). Considérée comme une manière de « cultiver son énergie de vie » (*yangsheng*) (Farquhar et Zhang, 2012), cette activité est surtout propice à la sociabilité. Que ce soit en extérieur ou en intérieur, le chant en Chine se pratique le plus souvent à plusieurs, en chœur au sein d'ensembles vocaux, ou chacun son tour avec un groupe d'amis. En parallèle des nombreuses chorales des écoles, des universités et des entreprises, des groupes de retraités, amateurs d'opéras provinciaux et de « chants rouges », se réunissent au sein des parcs et des centres culturels de la ville.

Un encadrement politique autoritaire qui s'appuie sur le chant

Comme dans de nombreuses métropoles chinoises, à Shanghai, les fêtes nationales et locales sont célébrées avec une profusion de chants et d'hymnes. Que ce soit à l'occasion de la fête du Printemps, pour commémorer la fondation de la République populaire de Chine ou bien pour promouvoir chacun des arrondissements de la ville, les chorales d'amateurs sont invitées par le gouvernement municipal, et parfois même national, à se produire en public. Largement rediffusées sur les ondes radiophoniques, télévisuelles et sur Internet, ces célébrations chantées et parfois dansées marquent également la temporalité nationale. Très tôt utilisé par le pouvoir chinois à des fins de propagande, le chant demeure donc encore aujourd'hui un outil de communication politique et d'encadrement de la population, mobilisé par le régime en place.

Ce dernier, bien que des débats existent sur son caractère totalitaire, est ici considéré comme autoritaire. Même si le pouvoir est centralisé avec un parti unique à sa tête, le système politique chinois reste tout de même « très institutionnalisé et basé sur le "gouvernement par la loi" » (Rocca, 2022 : 2). Le président de la République populaire de Chine et Secrétaire du Parti communiste chinois, Xi Jinping, n'a donc pas tous les pouvoirs en mains et ne peut donc pas être associé à l'idée de « chef charismatique », unique décideur, tel Mao ou Staline (Rocca, 2022 : 2). Alors même que l'État chinois contrôle « la politique et l'économie » ainsi que « l'information et la culture », une économie socialiste de marché a été mise en place à partir des années 1980 (Domenach, 2008 : 1). Cette orientation politico-économique a permis à la population chinoise de voir son niveau de vie s'élever. Pour Jean-Luc Domenach (2008 : 1), cette amélioration va de pair avec un plus grand « espace de liberté », signe que « la société chinoise n'est pas terrorisée » par le pouvoir en place.

Ce politologue spécialiste de la Chine classifiait dès lors, en 2008, le régime politique chinois dans « la famille vaste et diverse des régimes autoritaires, où la plupart des pouvoirs et des avantages sont confisqués par une élite autoproclamée, mais où celle-ci ne détruit que ce qui la menace ». Cette définition du régime autoritaire chinois apparaît toujours d'actualité, bien que, depuis l'arrivée au pouvoir du président Xi Jinping en 2013, le contrôle politique s'avère de plus en plus prégnant (Florence, 2013 ; Lincot, 2017). Néanmoins, contrairement à un régime totalitaire, « l'objectif du Parti n'est pas la destruction de toute relation sociale » (Rocca, 2022 : 2). L'intérêt du peuple est actuellement toujours pris en compte et un « contrat social » existe entre le Parti et la population. Le peuple accepte ainsi l'existence d'un Parti unique du moment que ce dernier lui assure « prospérité et protection » (Rocca, 2022 : 2). Des « mouvements d'opinion qui contestent les normes et valeurs » sont parfois tolérés, tel le mouvement latent des « restons couchés » (*tangping*[2], littéralement « allongés à plat ») initié dans les années 2020. Le régime politique chinois apparaît donc, depuis 2013, comme de plus en plus autoritaire (Cabestan, 2014) et répressif (Balme, 2014), sans pour autant être à ce jour un régime totalitaire.

Quels qu'aient été les régimes en place, l'utilisation du chant pour légitimer les actions du gouvernement apparaît comme une constante en Chine. La vague de création et de diffusion de chants de soutien aux soignants et aux militaires réquisitionnés au cœur de la crise du covid-19 en est l'un des témoignages actuels. Bien qu'une utilisation politique du chant puisse être retracée depuis l'époque des Zhou (- 1046 à - 221) (Trébinjac, 1990b), c'est très certainement la période maoïste qui révèle le mieux la manière dont le pouvoir chinois réussit à greffer une vision idéologique et socialement contraignante au chant et à son exercice. À cette époque, des « chansons pour le peuple » étaient diffusées à longueur de journée via des haut-parleurs pour (ré-)éduquer les consciences (Bryant, 2005). Plus récemment, le chant a aussi été l'occasion pour la Chine de diffuser au monde son idéologie politique, qui repose sur des principes d'harmonie et d'unité sociales à caractère aussi bien national qu'international. La cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin le 8 août 2008 et la commémoration de la fondation de la République populaire de Chine le 1er octobre 2009 en ont été des exemples patents (Ho et Law, 2011).

De telles prestations commémoratives se déroulent, le plus souvent, dans des endroits symboliques au niveau national ou local. En focalisant l'attention du public sur des lieux ou

[2] Ce mouvement consiste à « ne plus participer au jeu social », à « travailler juste ce qu'il faut pour survivre et profiter de la vie », à « ne pas se marier ou avoir des enfants » et à « ne pas acheter d'appartement ou de voiture » afin d'« éviter les responsabilités » (Rocca, 2022 : 3).

des quartiers jugés primordiaux, ces célébrations chantées sont donc utilisées par le gouvernement pour transmettre une image choisie de la ville ou du pays. Le cadre spatio-temporel de ces cérémonies est alors révélateur des priorités politico-urbaines actuelles en Chine. Les lieux centraux du pouvoir et de la ville, ainsi que les quartiers nouvellement développés, sont alors logiquement le plus souvent mis à l'honneur lors de ces festivités. Ainsi, à Xi'an, capitale historique de la Chine, le 1er mai 2017, à l'occasion de la fête du Travail, la nouvelle route de la Soie et ses retombées économiques espérées ont-elles été célébrées en chanson. La cérémonie, ouverte par le chant « Chanter pour toi » (*Wei ni changge*), s'est tenue sur le chantier du centre de fret ferroviaire, point de départ du projet international « une ceinture, une route » (*yi dai yi lu*). Le chant peut donc aussi être envisagé comme un objet culturel éminemment politisé en Chine, qui sert à transmettre une vision de la société, de l'histoire et du développement urbain, ferment d'un moment de civilisation défendu par le pays.

Le chant, un élément culturel de développement métropolitain, notamment à Shanghai

Analyser les logiques d'implantation et de développement des lieux où chanteurs professionnels et amateurs se produisent peut permettre d'esquisser l'orientation des politiques urbaines et culturelles à l'œuvre au sein des villes chinoises. Dans un contexte de planification par le haut, théâtres, opéras, karaokés, centres culturels et bars sont autant d'indices de la construction formelle de la ville par ses lieux de divertissement. Réciproquement, les rassemblements spontanés de chanteurs amateurs dans les parcs, rues et autres espaces publics viennent apporter la contrepartie populaire de cette mécanique, signe d'une participation plus informelle à la fabrique urbaine. Du fait de cette dynamique du chant dans la ville, un des enjeux de ce travail sera donc de montrer précisément en quoi ces espaces et ces lieux où l'on chante en Chine peuvent être de nouveaux indicateurs du développement urbain, mêlant aussi bien les décisions officielles que les initiatives des habitants.

Dans cette perspective, Shanghai a été choisie comme cas d'étude principal à plusieurs titres. En plus d'être plus facilement accessible que les campagnes chinoises, l'offre culturelle proposée dans la métropole shanghaienne est assez abondante et diversifiée. Bien que n'occupant pas la place de capitale culturelle, réservée à Pékin (Kong, 2009), Shanghai a, ici, été retenue pour son dynamisme socio-économique qui en fait un « symbole du modernisme et du développement actuel chinois » (Vazquez, 2010 : 1). Historiquement, Shanghai est aussi le lieu de plusieurs innovations musicales et urbanistiques. Souvent désignée comme la ville chinoise où le jazz s'est implanté dans les années 1920, c'est également là que la commercialisation des chansons populaires chinoises a débuté à la même époque (Lau, 2005).

C'est aussi dans cette ville que le premier conservatoire de musique de Chine a été construit en 1927 (Bernard, 2007), que les premières chorales militant pour la libération nationale se sont constituées en 1931 (Hung, 1966) ou encore que le premier grand théâtre à l'européenne a été ouvert au public en 1998 (Jiang, 2010).

La dimension novatrice associée à Shanghai se retrouve aussi dans la manière dont la ville est officiellement planifiée. Désignée dès les années 1990 par les autorités comme « laboratoire de la nouvelle Chine » (Ged, 1996), l'objectif est, dans les années 2000, de faire de Shanghai une ville-monde reconnue, grâce à la construction et à la valorisation de lieux emblématiques (Wu, 2000). La métropole shanghaienne devient alors un « modèle en termes de modernisation urbaine » (Sanjuan, 2016 : 114) et « incarne la réussite d'une métropole cosmopolite et multiculturelle » (Sanjuan, 2016 : 111). Aujourd'hui encore – notamment depuis l'Exposition universelle de 2010 et la désignation, la même année, de Shanghai comme « ville créative » par l'Unesco (Sanjuan, 2016 : 115) – cette métropole est considérée comme un incubateur, qui prétend donner vie de plus en plus souvent à un urbanisme durable « à visage humain », pensé à l'échelle locale, et à l'origine d'une nouvelle manière d'envisager la ville en Chine (Bertoncello *et al.*, 2017). Shanghai fait également partie des municipalités au sein desquelles le concept de « villes nouvelles » a été testé et pérennisé. Parmi celles-ci, Songjiang (Henriot, 2013) et Jinshan (Liu, 2014) ont été les plus étudiées en tant que nouveaux pôles structurants de la métropole, qui ouvrent la possibilité pour Shanghai de « véhiculer son propre modèle d'urbanité et de modernité chinoises » (Henriot et Minost, 2017 : 83).

Culture et développement urbain figurent ainsi au cœur des préoccupations du gouvernement municipal shanghaien. Depuis le début des années 2000, de nombreux sites industriels désaffectés ont ainsi été réhabilités en pôles d'industries créatives et culturelles (Li et Wang, 2009). Le 13ème plan quinquennal de la ville (plan 2016-2020) prévoit également la construction et la rénovation d'infrastructures culturelles le long du Huangpu. S'intéresser à la construction de Shanghai via ses lieux de chant contribuera donc à souligner cette volonté actuelle de la Municipalité de s'appuyer sur la culture pour favoriser la régénération urbaine et faire de Shanghai une métropole culturelle internationale (He, 2017 ; Sanjuan, 2016 : 119). Cette multiplication des infrastructures culturelles s'inscrit dans le contexte chinois de transformations socio-culturelles et spatiales rapides, entamées dans les années 1990. L'avènement d'une consommation de masse et d'une société de loisirs, ainsi que la décollectivisation urbaine amorcée à la même époque, sont à l'origine d'un besoin nouveau d'espaces publics et surtout de lieux de sociabilité, tels les grands hôtels (Sanjuan, 2003), les

places (Thireau, 2020) et les parcs (Rochot, 2019 ; Richaud 2016) publics, les centres commerciaux (Pons *et al.*, 2006), les restaurants et les karaokés (Sanjuan, 2009).

Les modifications actuelles du paysage culturel shanghaien sont également le résultat d'une plus grande autonomie dans les réformes économiques et culturelles accordée en 1992 à la ville par Deng Xiaoping en vue d'en faire « la nouvelle métropole asiatique du XXI^{ème} siècle » (Ma, 2012 : 216). Depuis une dizaine d'années, les conséquences des phénomènes de gentrification et de patrimonialisation, en partie soutenus par l'État (Shen et Wu, 2012), sont également à l'œuvre dans la ville-centre (Sanjuan, 2010 ; Vazquez, 2010). Ces nouvelles tendances urbaines ont des conséquences directes sur l'implantation et le fonctionnement des lieux de chants, mais aussi sur la manière dont les chanteurs pratiquent la ville. Repérer ces transformations rend alors possible une analyse des enjeux socio-politiques associés à la construction urbaine.

Étudier le chant à Shanghai : de recherches anthropologiques, historiques et musicologiques à une approche géo-musicale

Le chant en Chine, une activité longtemps considérée de manière ethnomusicologique et historique

Les chants populaires en Chine, entendus comme « ceux qui plaisent au plus grand nombre », sont largement étudiés depuis plusieurs années. Dès 1995, Antoinet Schimmelpenninck s'intéresse au devenir de chansons (*wu ge*) de plusieurs villages de la région *wu* (dont fait partie Shanghai), qui étaient très appréciées et connues de tous dans les années 1950, mais qui ont progressivement disparu suite à leur interdiction au moment de la Révolution culturelle. Ces dernières années, les études consacrées aux concours de chant télévisés diffusés en Chine se sont multipliées. Si certains chercheurs font la chronologie de ces concours (Lei, 2016), d'autres se concentrent sur les plus connus d'entre eux et analysent les raisons d'un tel succès. Le premier concours de chant télévisé, *Young Singers Competition*, a été organisé par la CCTV en 1984, puis, dans les années 2000, les émissions *Super Girl* et *Happen Girl* se sont succédées, tandis que, ces dix dernières années, plus d'une trentaine de compétitions, locales ou nationales, ont fait leur apparition, parmi lesquelles *The voice of China*, *Sing my song* ou encore *I am a singer*. L'émission *Chinese Got Talent*, présentée comme une compétition de chansons populaires a également retenu l'attention de plusieurs chercheurs, qui analysent notamment l'influence de la culture de masse dans de tels concours amateurs (Cheng, 2017 ; Wu, 2012). Le phénomène *Super Girl Voice* a, quant à lui, permis d'étudier les stratégies de résistance de

certains des participants contre plusieurs normes sociétales, que ce soit par l'adoption d'une apparence physique jugée non conventionnelle (Yu, 2014) ou la promotion d'une « pop culture queer dé-lesbianisée »[3](Zhao, 2018 : 470).

À partir des années 2000, plusieurs chercheurs ont concentré leurs études sur la musique populaire chinoise, en soulignant plus particulièrement le pouvoir contestataire qui lui est associé. Marc L. Moskowitz et Wai-Chung Ho s'intéressent par exemple, pour le premier, aux connotations culturelles de la musique pop chinoise à Taiwan (2010) et, pour la seconde, à la signification politique de la musique populaire hongkongaise (2000). Bien qu'à ce sujet peu d'études concernent directement la Chine continentale, certains auteurs évoquent le potentiel des chants underground pour protester à la marge. Ainsi Xiaomei Cai et Chen Liu (2014) mentionnent-ils la manière dont la musique populaire underground permet à certains habitants de Canton d'affirmer leur identité propre et ainsi de rendre transgressifs certains lieux dans la ville. Cette dimension est également reprise, d'une part, par Jeroen de Kloet (2005), qui analyse la manière dont la génération *dakou* – qui dans les années 1990 s'échangeait des disques venus de l'Ouest interdits en Chine – créait ses propres espaces à Pékin ; et d'autre part, par Nathanael Amar (2016), qui s'intéresse notamment aux chanteurs punk-rock chinois à Wuhan et aux usages qu'ils ont de la ville.

Plusieurs sociologues et anthropologues ont réfléchi à cette dimension du chant comme moyen de s'opposer et d'affirmer son identité, au-delà du cas particulier de la Chine. Si certains soulignent que le chant est généralement mobilisé pour revendiquer une appartenance culturelle régionale forte (Llewellyn, 2000 ; Morel-Borotra, 2000), d'autres l'associent à une revendication identitaire plus large qui se veut avant tout affirmation d'une identité sociale (Seeger, 2004). Une telle utilisation du chant à des fins de contestation ou de dissidence s'exerce notamment en contexte autoritaire (Belmonte, *et al.*, 2015). De nombreux épisodes historiques ont mis en lumière la manière dont le chant a été utilisé par les gouvernements chinois successifs comme instrument de pouvoir et outil de propagande. La prise en considération dans cette étude des répertoires, ainsi que des conditions d'exercice et de représentation des activités de chant, pratiquées par des professionnels aussi bien que des amateurs en Chine, permettra de préciser la manière dont le gouvernement, aujourd'hui encore, encadre et contrôle les loisirs de la population.

[3] « de-lesbianised queer pop culture ».

À Shanghai, des études sur le chant centrés sur les types d'opéras et les lieux de loisirs

Les recherches qui s'intéressent précisément au chant à Shanghai sont le plus souvent centrées sur un type particulier de chant. Ces dernières renseignent alors en particulier sur la diffusion des chansons populaires par l'industrie musicale dans le Shanghai des années 1930-1940 (Chen, 2007), sur la culture du chant qui y était prônée dans l'éducation de 1895 à 1945 (Ho, 2012) ou sur le succès dans la ville de tel ou tel type d'opéra[4]. Dans ce dernier cas, les auteurs soulignent généralement ce que Shanghai apporte de particulier à ces différentes formes d'opéra. Le *huju* – littéralement opéra de Shanghai – est ainsi présenté comme une trace de la tradition dans un Shanghai moderne (Stock, 2003), où, bien que les jeunes s'y intéressent peu, il garde une relative permanence (Falashi, 2010). Le *yueju*, venu du Zhejiang, mais qui, à Shanghai, revêt une forme particulière (Jiang, 2011), est considéré comme une « culture légitime dans le Shanghai contemporain » (Ma, 2012 : 213). Le *jingju*, originaire de Pékin, qui connaît aujourd'hui un certain renouveau grâce notamment au Conservatoire de musique de Shanghai (Thorpe, 2011), est, quant à lui, envisagé comme un agent ayant participé au renouveau du paysage culturel de la ville dans les années 1900 (Wei, 2013). Cette désignation de Shanghai comme ville-ressource pour plusieurs types d'opéras chinois invite à considérer la manière dont la population se les approprie.

L'intérêt particulier accordé aux divers lieux au sein desquels le chant est pratiqué alimentera également les recherches sur les lieux culturels shanghaiens. Ces derniers sont généralement abordés dans leur globalité, tels les bars (*jiuba*), qui sont l'expression d'un multiculturalisme (Farrer, 2009). Ils sont aussi parfois tenus pour lieux symboliques dans la ville, comme le Grand Théâtre (*Shanghai da juyuan*) appréhendé en tant que point de repère dans la ville (Li, 2005). En combinant considération générale des lieux de chant et études spécifiques de quelques-uns d'entre eux emblématiques, sur le modèle de l'étude ethnomusicologique réalisée sur la pratique du *jiangnan sizhu*[5] à Shanghai (Witzleben, 1987), une réflexion plus générale sur la construction culturelle de la ville sera ouverte.

La culture à Shanghai a longtemps été envisagée au prisme des transformations urbaines opérées par les industries culturelles (Wu, 2004) ou plus récemment par les actions

[4] L'opéra chinois est un théâtre chanté qui, contrairement à l'opéra occidental, fait « la synthèse de tous les genres : opéra, ballet, concert, théâtre, mime, cirque » (Pimpaneau, 1986 : 112).

[5] Le *sizhu* est « un type de musique qui convient à la pratique intérieure et qui s'appuie principalement sur des instruments à cordes et des flûtes de bambou » (*In general, the term sizhu connotes a type of music suitable for playing indoors in which stringed instruments and bamboo flutes predominate*) (Witzleben, 1987 : 241). Le *jiangnan sizhu* comme son nom l'indique, est pratiqué dans la région du Jiangnan, c'est-à-dire dans « les terres deltaïques [situées] au sud du fleuve […] Yangzi » (Sanjuan, 2009 : 60), qui comprennent « le sud du Jiangsu, le nord du Zhejiang, une partie de l'Anhui et la municipalité de Shanghai » (Ged, 2020 : 81).

gouvernementales de régénération urbaine par la culture (Li et Wang, 2009). Dans ces conditions, l'attention a été focalisée quasi exclusivement sur la mise à disposition d'espaces consacrés aux besoins récréatifs de la population (Yang, 2017), ainsi que sur l'investissement par des artistes professionnels de lieux ou de quartiers spécifiques (He, 2017). La construction de ces espaces, parmi lesquels Red Town, Tianzifang ou encore le M50, est présentée par Jun Wang (2009), pour le premier, et Lély Tan (2016), pour les suivants, comme à l'origine d'une nouvelle manière de faire la ville. Seuls les organismes officiels et les artistes professionnels (Zhong, 2016) sont alors considérés comme co-constructeurs des espaces publics et de la ville (Gwiazdzinski, 2016). Cette étude, en incluant aussi les chanteurs amateurs, veut montrer en quoi la ville shanghaienne se construit aussi de manière informelle par la mobilisation spontanée et le détournement par les habitants de certains espaces urbains au sein desquels ils pratiquent leurs activités.

Étudier une ville par le chant et ses lieux de pratique, une recherche qui s'ancre dans le champ de la géographie musicale et le réseau des Urban Music Studies

La recherche menée ici se situe à l'intersection de problématiques communes à plusieurs branches de la géographie, puisque le chant en tant que pratique culturelle est « géographisant » et questionne ainsi l'ensemble des caractéristiques d'un territoire (Raibaud, 2009b). Ce constat de la géographicité de l'objet musical a été à l'origine de la constitution, dès les années 1930, du champ de la géographie musicale, qui ne s'est pourtant structuré que dans les années 1970, d'abord dans les pays anglophones puis en Europe au début des années 2000 (Guiu, 2007). Récemment légitimé en France (Canova, 2013), ce champ – au sein duquel le sujet traité ici s'inscrit tant par son objet d'étude que par la manière dont il est abordé – a en partie pour ambition de dépasser les querelles qui ont opposé les géographies sociales et culturelles (Augustin, 2014), puisque « l'objet musique amène les paradigmes de la géographie culturelle et de la géographie sociale à se superposer » (Raibaud, 2009a : 92). La géographie musicale se veut alors conciliatrice « des géographies du pouvoir, sociale, culturelle, du lieu et des représentations, […] de la géopolitique, [et] de la géographie du quotidien » (Canova, 2014b : 1).

La musique – et ici plus particulièrement le chant – est alors considérée « comme un géo-indicateur des sentiments d'appartenance, des mobilités, des valeurs et comportements sociaux » (Raibaud, 2009b : 2) mais également comme « un outil réflexif dans ce que nous appelons les "sciences du territoire" » (Canova, 2010 : 3). Cette dernière devient alors une « voie d'accès alternative à des problématiques centrales qui animent la réflexion en sciences

humaines et sociales » (Sterne, 2003, *in* Le Guern, 2017 : 21). L'industrialisation, l'urbanisation, les rapports de classe ou encore l'espace public sont alors appréhendés sous un angle nouveau. Lorsqu'ils sont abordés par le biais de la musique, certains aspects de ces réalités, qui autrement seraient plus difficilement saisis, apparaissent alors de manière plus évidente. Cette étude vise donc à montrer l'intérêt d'analyser géographiquement une ville par le chant, notamment dans un contexte chinois autoritaire et planifié, où la pratique du chant est pourtant partagée par le plus grand nombre.

Les rapports entre chant, territoire, espace et lieu ont, jusqu'alors, été principalement étudiés par des anthropologues, des ethnomusicologues et des sociologues qui se sont notamment intéressés à l'utilité du chant pour délimiter et raconter des territoires (Roseman, 1998 ; Koch, 2013), pour structurer des groupes (Street, 1993 ; Reuther, 2007) et pour faire émerger des identités collectives et individuelles (Garat, 2005). La spatialité du chant a également été appréhendée à l'appui de comparaisons entre différents types de chant interprétés en fonction des délimitations d'un territoire donné (Olivier, 2004) ou encore en considérant les lieux spécifiques choisis par les musiciens pour se produire (Picard, 1998). Cependant, à ce jour, peu d'études ont été conduites, en géographie, sur ce que la pratique même du chant révèle intrinsèquement des dynamiques et des équilibres propres aux différents lieux et espaces au sein desquels il est interprété. Cette recherche tentera donc de développer cette possibilité offerte, par l'intermédiaire du chant, d'étudier la manière dont un espace, un territoire ou un lieu se construit.

S'appuyer sur une activité culturelle ou de loisir pour faire de la géographie n'est toutefois pas une entrée nouvelle. Paul Claval, précurseur de la géographie culturelle en France, et Jean-François Staczack soulignaient ainsi, dès la fin des années 2000, l'importance de « réfléchir sur le rôle de la culture dans les phénomènes ou processus géographiques qui en résultent » (Claval et Staszak, 2008 : 3). Le tango (Apprill et Dorier-Apprill, 1998), les bals (Crozat, 1998), le flamenco (Canova, 2012), la musique traditionnelle flamande (Leroux, 2007) ou encore le football (Sorez, 2011), le yoga (Hoyez, 2005) et le tourisme sportif de montagne et de nature (Bourdeau, 2007) ont déjà été mobilisés pour mener une telle réflexion. Dans chacun de ces cas, les auteurs s'intéressent soit à la répartition de ces activités au sein d'un espace régional, national voire mondial, soit à l'incidence qu'un type de danse, de musique ou de sport particulier a sur la perception du territoire étudié.

L' approche développée dans ce travail se distingue en ce qu'elle a pour objectif ; d'une part, d'étudier l'inscription de diverses formes et pratiques du chant (et non de l'une en particulier) à l'échelle d'une ville (et non d'un espace plus global) et ; d'autre part, de

considérer le chant comme un médium donnant à voir comment un espace est construit et organisé. Lorsqu'il est associé aux lieux au sein desquels il est interprété, le chant devient en effet géo-indicateur du fonctionnement, de l'organisation et des recompositions socio-spatiales à l'œuvre dans le quartier ou la ville étudiés. L'objectif initial de cette étude est donc de comprendre la structuration interne de la ville et de la société shanghaiennes par l'intermédiaire du chant et de ses lieux de pratique, afin de pouvoir ensuite appréhender en quoi cette activité participe de la construction socio-politique de la métropole.

Conjuguer des approches disciplinaires différentes pour comprendre le lien entre chant et production urbaine se rapproche également de l'objectif énoncé par le réseau des *Urban Music Studies*, qui se structure depuis 2016. En s'appuyant en particulier sur des recherches empiriques menées dans les pays dits du Sud, ce regroupement inter- et transdisciplinaire de chercheurs invite à considérer les relations qui existent entre musique et ville en conjuguant approches « top-down » et « bottom-up ». Leur idée directrice est alors de montrer que la musique « participe de manière intrinsèque à la logique des villes »[6] et contribue ainsi à façonner l'image de la ville, puisque la musique apparaît alors comme un enjeu de politique urbaine, culturelle et économique.

Des recherches menées in situ et ex situ, à l'origine de réflexions autour de la politisation du chant

D'une approche de terrain à une enquête à distance : une méthodologie adaptative

Ce travail de recherche s'ancre dans une temporalité plus longue que celle du doctorat. Plusieurs des résultats présentés ici s'appuient sur une enquête de terrain menée à Shanghai de janvier à mars 2017, lors de ma première année de master en géographie. Mes interrogations portaient alors sur les lieux de chant comme indices de la citadinité, de la sociabilité et de la culture des Shanghaiens. Mon mémoire de seconde année de master « Dynamiques des pays émergents et en développement » (DynPED) a pris la forme d'un projet de thèse détaillé et s'est donc voulu plus bibliographique. L'hypothèse majeure de ce travail était que l'étude d'une ville par le chant pouvait permettre de rendre compte de son organisation socio-spatiale, et ainsi de comprendre certaines dynamiques urbaines et politiques à l'œuvre. Afin de corroborer cette intuition, je devais me rendre de nouveau à Shanghai en février 2020.

[6] Citation tirée d'un atelier de réflexion sur la définition de ce réseau de recherche dans le cadre de la deuxième conférence internationale des *Urban Music Studies* « *Groove the City - Constructing and Deconstructing Urban Spaces through Music* », qui s'est tenue du 13 au 15 février 2020 à l'université de Leuphana dans la ville de Lüneburg en Allemagne.

Cependant, la survenue de l'épidémie de covid-19 dès le mois de décembre 2019 en Chine et la fermeture des frontières qui s'en est suivie ne m'ont pas permis de retourner sur mon terrain depuis. Cette thèse a donc la particularité de se baser sur une enquête de terrain antérieure à mon doctorat, dont j'ai dû réanalyser les matériaux sous un autre angle. Cette recherche n'a toutefois pas été dépourvue de terrain, si l'on ne se limite pas à son acception de « recherche dans un pays étranger », souvent partagée à grands traits par les géographes travaillant hors de France. L'analyse de nombreux clips vidéo chantés diffusés en ligne et sur les réseaux sociaux a en effet constitué une grande partie de mon temps de recherche ; Internet devenant alors en quelque sorte mon second terrain de recherche. Ma méthodologie de recherche comporte donc deux versants aux temporalités et aux principes différents.

Mes deux mois de terrain passés à Shanghai en 2017 m'ont permis d'établir une typologie des principaux lieux de chant fréquentés dans la métropole. Cette distinction des différents types de lieux s'appuie sur un inventaire réalisé à l'appui des plans d'urbanisme et touristiques de la ville, ainsi que leur recensement sur les sites Internet officiels des différents arrondissements et sur des sites touristiques en langues chinoise, anglaise et française. Elle a ensuite été complétée et détaillée d'après la mention et la caractérisation des lieux faites par les chanteurs (en grande partie amateurs), les spectateurs, les responsables ainsi que les passants présents aux abords, interrogés au cours de 84 entretiens et d'observations participantes menés dans la ville-centre[7] (voir Carte 1).

Une fois cet outil d'analyse défini, afin de saisir la stratégie de répartition officielle des infrastructures de chant dans la métropole, une attention particulière a été portée aux plans d'urbanisme et de redéploiement métropolitain, aux plans culturels de la ville, ainsi qu'aux statistiques officielles produites à l'échelle de la Municipalité et/ou de chacun des arrondissements. L'étude des différentes caractéristiques de ces lieux, obtenues grâce aux enquêtes qualitatives conduites sur place, m'a alors amenée à une réflexion plus générale sur l'organisation socio-spatiale et la fabrique urbaine de la métropole shanghaienne.

[7] Dans l'ensemble des cartes mentionnant la ville-centre dans cette thèse, l'arrondissement de Zhabei apparaît comme une entité à part entière. Cet arrondissement, bien qu'il ait officiellement fusionné avec l'arrondissement de Jing'an en 2015, était en effet encore considéré comme une entité individuelle dans de nombreuses statistiques et cartes officielles lors de mon enquête de terrain de 2017.

Carte 1 : La ville-centre de Shanghai, zone d'étude privilégiée des lieux de chant



Suite à cette première expérience sur place, et jusqu'à la fin de ce travail de thèse, faute de pouvoir me rendre de nouveau à Shanghai, j'ai poursuivi mes recherches à distance. Si initialement mon intérêt ne portait que sur l'actualité shanghaienne, j'ai peu à peu élargi mon champ de recherche en fonction des contenus qui m'étaient accessibles. En plus des « unes » de journaux locaux affichées en ligne, et des échanges avec des personnes ressources sur place via le réseau social WeChat, les programmes télévisés consacrés au chant et diffusés sur plusieurs chaînes de la Télévision centrale de Chine (CCTV) ont rapidement aussi occupé une grande partie de mon temps.

La consultation de ces sites était au départ anecdotique et me servait surtout à rester informée de la situation sur place tout en travaillant mes compétences linguistiques, mais avec la survenue de la pandémie de covid-19, ces derniers sont devenus le matériau de base de mes recherches. En effet, très vite après le début de la crise, les journaux d'informations de la CCTV ont réalisé des reportages centrés sur la « prévention et le contrôle du virus » (*bingdu fangkong*), dans lesquels la mobilisation du chant face à la crise, aussi bien par la population que par les autorités, était évoquée. Les plateformes d'hébergement de vidéos YouTube, et son équivalent chinois YouKu, sont alors devenus à leur tour un vaste terrain de recherche, sur lequel il était le plus souvent possible de retrouver les extraits consacrés au chant des reportages visionnés en direct. J'ai dès lors pu constituer une banque d'images et de sons. À partir du mois de mai 2020, la mise à jour de leur fil d'actualités WeChat et Facebook par les chorales et chanteurs professionnels rencontrés à Shanghai en 2017 m'ont permis de suivre la reprise et les adaptations des activités, notamment de chant, en Chine.

Informalité, appropriation et pratiques du chant dans les espaces publics au cœur du concept de fabrique urbaine

Plusieurs analyses basées sur le terrain in situ de ce travail s'inscrivent dans le courant actuel de réflexion sur la place de l'informalité – entendue ici comme l'ensemble des « pratiques situées hors des cadres réglementaires » (Bautès, 2014 : 1) – dans la construction de la ville. « L'envers de la ville », et non plus seulement la ville planifiée par les décideurs, occupe alors un rôle analytique important (Collectif Inverses, 2016). Cependant, l'informalité, même quand elle est envisagée à partir d'une réflexion sur les lieux culturels (Froment, 2016) et non du point de vue des activités économiques ou d'une gestion informelle de la ville, reste souvent appréhendée d'un point de vue politique et teintée d'illégalité. S'intéresser à la manière dont les habitants vivent et s'approprient les espaces de la ville, lorsqu'ils investissent par exemple des places ou des parcs publics pour chanter, contribuera à reconsidérer la lecture politique

parmi l'ensemble des réflexions rattachées aux pratiques informelles (Menezes et Reginensi, 2011).

L'étude spécifique de l'aménagement et de la configuration des lieux de chant, différents selon les personnes ou les groupes de personnes qui les utilisent, amènera également à convoquer et interroger les concepts d'appropriation (De Certeau, 1990) et de marquage de l'espace (Veschambre, 2004). Observer la variété des pratiques que les chanteurs, aussi bien amateurs que professionnels, ont des lieux de chant et de la ville rejoint également la notion d'« habiter » entendue comme l'ensemble « des pratiques des lieux » (Stock, 2006 : 116). Le recours aux notions d'espaces conçu, vécu et perçu permettra également de montrer en quoi la ville est produite aussi bien par les autorités que par les usages des habitants. Sur ces bases, cette recherche s'engage dès lors dans une réflexion plus générale sur la « fabrique urbaine », définie comme ce qui permet de « penser la ville en train de se faire » (Adam, 2019 : 1). Penser la fabrique de la ville, c'est alors : questionner la construction de l'urbain sur le long terme en insistant sur « l'articulation du spontané et du planifié » (Noizet, 2013 : 2) ; interroger « la ville telle qu'elle se fabrique concrètement, parfois en marge des règlements existants ou en décalage avec les théories en vigueur et les discours officiels » et ainsi redonner « toute leur place aux pratiques des citadins et aux usages effectifs des espaces étudiés » (Backouche et Montel, 2007 : 6).

L'ensemble des interrogations soulevées sur la manière de faire la ville s'ancrent aussi plus largement dans le champ des études urbaines, et plus particulièrement celles menées sur la Chine. Plusieurs auteurs se sont récemment interrogés sur la façon dont les villes chinoises sont considérées et aménagées par le pouvoir en place notamment depuis la réouverture du pays dans les années 1980-1990 (Douay et Qi, 2016). La plupart d'entre eux s'accordent à dire que le pays se dirige vers « un modèle intégrationniste » (Doulet, 2015 : 3) avec une importance accrue du projet, pour certains utopique, de « rendre la ville habitable » (Bernié-Boissard, 2017 : 2). Les « petites villes en Chine », considérées comme nouveaux centres de développement, sont de plus en plus l'objet d'analyses géographiques (Sanjuan, 2017). Les métropoles, et notamment Shanghai, demeurent néanmoins les cas d'étude les plus représentatifs de la planification et de l'aménagement urbains chinois (Doulet, 2008). Des études récentes portent ainsi sur la gentrification et la patrimonialisation de l'hypercentre, entamées dans les années 2000 (Bergère, 2005), qui vont de pair avec la destruction de

plusieurs *lilong*[8] (Guo, 2008) et la relocalisation des habitants du centre vers les banlieues (Cervero et Day, 2008). Questionner le devenir des lieux de chant en termes d'implantation ou de fréquentation face à ces phénomènes participera donc, sous un autre angle, à cette interrogation actuelle autour des logiques de développement métropolitain chinois.

Droit à la ville, gouvernance urbaine et censure en contexte autoritaire, analysés à la lumière du chant

L'appropriation et l'aménagement par les habitants de ces lieux culturels inscrits dans leur cadre de vie quotidien, interroge aussi la notion de droit à la ville (Busquet, 2013). Initialement défini par Henri Lefebvre (1947) comme « droit à une vie urbaine », le droit à la ville comprend un accès à « un travail, un logement, de l'eau potable mais aussi des espaces verts » (Purcell, 2009 : 43), « des équipements urbains, des espaces publics, et des droits associationnels » (Giband et Siino, 2013 : 647). L'accès, en Chine, à des lieux de chant, le plus souvent situés au sein d'équipements urbains et d'espaces de loisirs aux fonctions et aux usages multiples, et soumis à un contrôle politique permanent, alimentera les réflexions sur le droit à la ville en contexte autoritaire. Les chanteurs amateurs shanghaiens, lorsqu'ils se retrouvent de semaine en semaine dans des lieux et à des moments précis, consolident leurs liens sociaux, occupent, s'approprient et agencent les lieux qu'ils investissent, voire en détournent temporairement la fonction initiale que la Municipalité leur avait assignée. La notion de « droit à la ville de fait » sera donc également étudiée via les activités de chant des habitants, puisqu'ils participent ainsi à la « construction d'un ordre urbain, social et spatial » qui se situe « à l'interface entre action publique et pratique quotidienne ordinaire des citadins » (Morange et Spire, 2017 : 2).

Une mobilisation effective des résidants à l'échelle locale (Audin, 2008 ; Arkaraprasertkul, 2018) comme acteurs de la construction de la ville est perceptible en particulier dans le cadre de la reconstruction et de la réappropriation des espaces culturels (Lu, 2008). Cette observation vient alors témoigner que, même en régime autoritaire, une participation des habitants aux décisions liées à la politique de la ville (Carrel, 2006) est possible, même si elle est souvent diffuse. Les cas de figure où les chanteurs amateurs se disent à l'origine de la construction ou de l'aménagement par la Municipalité de certains de leurs lieux de chant interrogeront donc plus généralement la notion de gouvernance urbaine appliquée au contexte chinois.

[8] Les *lilong* sont des ruelles shanghaiennes ressemblant à des courées, construites entre les années 1860 et les années 1930, et actuellement menacées de destruction pour la plupart.

La plupart des activités culturelles mais aussi sociales, sportives et éducatives, proposées aux amateurs sont cependant organisées par les communautés de quartier ou les comités de résidants (Tomba, 2008). Ces comités, bien que présentés comme un « mode d'autogestion par les résidents […] de leurs activités de loisirs et services de proximité (Li et Monteil, 2006 : 102), sont en réalité très proches des autorités. Ils permettent alors au gouvernement, qui met par exemple gratuitement des locaux à disposition pour les chorales sur demande des résidants (Audin, 2014), de contrôler la population du quartier de manière indirecte en leur proposant des « loisirs conformes » aux attentes du gouvernement (Audin, 2015).

Cet encadrement est d'autant plus prégnant depuis le durcissement du régime à partir de 2013. Les lieux culturels en subissent des conséquences directes, puisqu'ils sont considérés comme possibles lieux d'expression d'un désaccord, de contestation ou de transgression et sont donc d'autant plus surveillés (Roulleau-Berger, 2017). L'interdiction dans les karaokés de toute chanson « menaçant la sécurité nationale »[9] depuis juillet 2021 conforte ce climat de suspicion omniprésente. Ce contrôle du chant s'est aussi manifesté explicitement durant la crise du covid-19, où certaines initiatives musicales de la population étaient réprimées, tandis que le gouvernement commandait et diffusait plusieurs vidéoclips chantés en vue de légitimer les moyens mis en œuvre pour faire face à la crise sanitaire. Dans ce travail, la manière dont la pandémie de covid-19 a été révélatrice de la dimension géopolitique du chant en Chine, aussi bien en interne qu'à l'étranger, sera donc également mise en avant.

De l'étude de la structuration socio-spatiale de Shanghai à une réflexion sur le chant comme outil politique : une problématique adaptée au contexte de pandémie mondiale

Initialement, le projet de cette thèse consistait à s'appuyer sur une activité culturelle, le chant, afin de questionner la construction sociale et spatiale de la métropole shanghaienne dans un pays où les loisirs peuvent servir au pouvoir pour contrôler et encadrer au quotidien la population. Cependant, en raison des politiques très strictes instaurées en Chine suite à l'épidémie de covid-19 apparue en décembre 2019, à l'heure où ces lignes sont écrites, il est encore difficile pour bon nombre d'étrangers de se rendre dans le pays. Plusieurs adaptations méthodologiques et analytiques ont donc dû être réalisées, faute de pouvoir aller sur place. Au

[9] Formulation extraite du rapport publié par le ministère de la Culture et du tourisme le 26 juillet 2021 et intitulé « Règlement provisoire sur la gestion du contenu musical des karaokés dans les lieux de divertissement de chant et de danse » (*Gewu yule changsuo kalaOK yinyue neirong guanli zhan hang guiding*), https://www.gov.cn/zhengce/zhengceku/2021-08/11/content_5630585.htm, consulté le 6 décembre 2022.

départ centrée sur Shanghai, cette recherche se déroule finalement à une échelle plus générale, puisqu'elle s'intéresse également aux moyens de communication utilisés par l'État, mais aussi la population. Dans les deux cas, cette communication s'appuie en partie sur des clips et des chansons diffusés au niveau national voire international. La problématique de cette recherche est donc devenue plus globale, du fait d'un élargissement du regard sur le chant chinois mobilisé en période de pandémie, complémentaire à une analyse empirique menée à Shanghai. La question suivante se pose alors : *Comment l'exemple de Shanghai précise-t-il la manière dont la pratique du chant rend compte de l'organisation socio-spatiale interne et de la formation d'une ville, tout en révélant le poids politique et l'encadrement associé au chant, notamment en période de pandémie ?*

Un premier axe de réflexion autour de la fabrique urbaine s'appuie sur le constat que le chant, lorsqu'il est envisagé de manière localisée, peut être considéré comme un indicateur voire un paramètre de l'organisation spatio-temporelle et de l'animation socio-culturelle d'une ville. Dès lors, cette activité, de loisirs pour certains, ou professionnelle pour d'autres, est étudiée à partir d'une multiplicité d'acteurs, mais aussi d'attentes, de politiques, de stratégies, qui se trouvent alors mises en jeu avec des disparités selon les espaces urbains. L'offre et la diversité des lieux de chant, pour des raisons économiques et/ou politiques, n'est en effet pas la même selon les arrondissements et les quartiers de Shanghai. Ces disparités renseignent alors sur les stratégies officielles de planification de la ville, passées ou actuelles, qui vont de pair avec des politiques urbaines, sociales et culturelles. La prise en compte des mobilités pendulaires induites par ces lieux de chant permet aussi de considérer les habitants comme acteurs du développement urbain à part entière. Il est alors possible de se demander dans quelle mesure le chant, intégré aux stratégies politiques et économiques mais également mobilisé spontanément par la population, joue un rôle déterminant dans la construction, l'organisation et l'évolution du tissu social et urbain de la métropole shanghaienne. De ce premier axe de réflexion, d'autres interrogations plus classiques découlent alors : Pour qui la ville est-elle construite en priorité ? Par qui ? Suivant quels principes, quels modèles, et quelles stratégies ?

La répartition et l'implantation des lieux de chant seront donc étudiés, mais aussi leur histoire, leur vocation, leur architecture, leur aménagement, leur fonctionnement, leur fréquentation et leur temporalité. La manière dont les Shanghaiens pratiquent et s'approprient ces lieux, les déplacements que ces derniers engendrent, ainsi que la façon dont ils conditionnent la représentation que les habitants ont de leur ville seront également pris en compte. Ces deux approches permettront de montrer concrètement en quoi, par les lieux de

chant, il est possible d'appréhender les stratégies et les dynamiques urbaines, mais aussi les liens sociaux qui existent entre différents groupes socio-culturels. La question des conséquences, pour les lieux de chant, des stratégies actuelles de patrimonialisation et de gentrification du centre, ainsi que du redéploiement métropolitain sera également posée.

Une analyse de l'utilisation politique du chant par le gouvernement chinois s'articulera également à ces premiers questionnements. Si cette stratégie n'est pas nouvelle, elle s'est pourtant intensifiée avec la survenue de l'épidémie de covid-19. L'analyse de différents exemples de chants diffusés et/ou commandés depuis le début de la pandémie permettra de montrer comment la musique est un moyen pour le gouvernement chinois de légitimer et de propager un message politique, aussi bien pour la population nationale qu'à destination d'acteurs internationaux. La visibilité et la médiatisation appuyées depuis l'étranger de l'utilisation du chant comme moyen de propagande en Chine seront également explicitées. Ces différents éléments illustreront alors l'encadrement quotidien des habitants, pour qui le chant se veut une activité refuge en temps de crise, bien que contrôlée et parfois réprimée.

La réflexion proposée ici s'organisera en trois temps. La diversité d'approches, de méthodes et d'analyses nécessaires à la conduite d'une thèse portant sur le chant et ses lieux de pratique seront abordés dans une première partie. Présenter l'importance historique que le chant a occupé et occupe toujours en Chine au quotidien permettra de poser les premières bases théoriques du sujet (chapitre 1). Ces dernières seront ensuite développées en regard des particularités méthodologiques d'une recherche alliant terrain conventionnel et terrain médiatisé (chapitre 2). La multiplicité des questionnements géographiques soulevés via le chant justifiera alors l'inscription de ce travail dans le champ de la géographie musicale et le réseau des *Urban Music Studies* (chapitre 3).

L'organisation et la construction urbaines en Chine analysées par le prisme des lieux de chant seront au cœur des réflexions menées dans la deuxième partie. Les lieux de chant seront d'abord appréhendés comme un indicateur possible de la structuration sociale et de l'organisation spatio-temporelle de la métropole shanghaienne (chapitre 4). La visibilité conférée par l'étude des lieux de chant à la construction officielle de la ville (chapitre 5), mais également à celle plus informelle, le plus souvent née d'initiatives des habitants (chapitre 6) sera ensuite abordée.

La dernière partie sera centrée sur le rôle que l'épidémie de covid-19 a eu dans la médiatisation au-delà des frontières nationales des dimensions politiques et géopolitiques du chant en Chine. Le chant est ainsi considéré aussi bien par la population que par le pouvoir en

place comme une activité ressource lors de la survenue de crises (chapitre 7). Ce dernier reste toutefois un outil de contrôle et de politique intérieure et internationale, mobilisé par le pouvoir pour réaffirmer sa grandeur et sa légitimité aux yeux de sa population et du monde (chapitre 8). Le chant en tant qu'outil politique n'est toutefois pas l'apanage du gouvernement chinois, puisque la population s'appuie également sur cette activité pour exprimer son désaccord avec les politiques menées, si ce n'est pour contester le pouvoir en place (chapitre 9).

Partie 1. Étudier le chant en Chine selon une approche in situ et ex situ, une analyse géographique originale qui interroge la notion de terrain

Se baser sur le chant pour mener une étude de géographie peut de prime abord paraître assez déroutant. La première partie de cette thèse entend donc justifier une telle approche en posant les jalons théoriques et méthodologiques du sujet. Le premier chapitre a pour objectif d'expliciter l'intérêt de se saisir du chant comme objet de recherche contemporain. Pour ce faire, plusieurs dates clés dans le processus d'étatisation du chant seront détaillées afin d'illustrer son importance historique en Chine. Il s'agira, non pas de présenter une chronologie exhaustive de l'utilisation, de la pratique et de la perception du chant au cours de l'histoire chinoise, mais plutôt de rendre compte de la permanence du rôle de la musique au fil de cette histoire politique chinoise.

Cette mise en lumière des enjeux sociaux et politiques historiquement associés au chant en Chine permettra de montrer dans un deuxième chapitre comment il est possible, par l'étude du chant, de réfléchir sur la production urbaine. Plusieurs concepts centraux mobilisés dans cette étude, tels que les notions de fabrication, de construction et de gouvernance urbaines seront alors définis. La méthodologie de recherche mise en œuvre, nécessairement adaptée à la fermeture des frontières chinoises, amènera également à proposer une réflexion sur la notion de terrain et de « terrain à distance ».

La réflexion autour de cet ancrage théorique se poursuivra au sein d'un troisième chapitre centré sur le champ de la géographie musicale et le réseau des *Urban Music Studies* auxquels ce travail se rattache. La présentation des prémisses de la géographie musicale puis des différentes étapes de sa reconnaissance dans les mondes universitaires anglophone puis francophone permettront de rendre compte de sa légitimation relativement récente en France en tant que véritable champ de recherche. La proximité entre ce champ et les bases théoriques et méthodologiques des études menées au sein du réseau naissant des *Urban Music Studies* seront explicitées au regard de l'étude empirique menée dans cette thèse.

Chapitre 1. Le chant en Chine, un objet politique et culturel ancien

Ce premier chapitre a pour but de légitimer l'objet de recherche choisi pour mener cette étude. La place que le chant a eu dans l'histoire politique chinoise sera donc étudié afin d'expliquer la prégnance toujours actuel de ce dernier dans l'espace public chinois. Il s'agira, non pas de présenter une chronologie exhaustive de l'utilisation, de la pratique et de la perception du chant au cours de l'histoire chinoise, mais plutôt de rendre compte de son rôle constant au cours des siècles.

Le propos de cette thèse, bien que centré sur le chant, convoquera nécessairement plus généralement la musique. Même si cette dernière est difficile à définir (Fung, 1994), le chant en est une de ses composantes, puisqu'il y est très tôt associé lors de rituels et de festivals (Corbett-Smith, 1912). Plusieurs paysages sonores significatifs des différentes époques convoquées dans ce chapitre seront dépeints pour rendre compte de considérations, notamment politiques, sur le rôle du chant en Chine à travers les siècles. Des extraits sonores de chansons, notamment de l'époque moderne car plus facilement disponibles, seront proposés à l'écoute. Le but n'est pas ici d'en livrer une analyse musicologique ou sémantique, mais plutôt de permettre aux lecteurs d'entendre différents environnements musicaux et vocaux établis au gré des régimes que la Chine a connus.

1.1. Les premiers pas d'une institutionnalisation de la musique en Chine

Le pouvoir, entendu en Chine comme « autorité politique » (Trébinjac, 1990a : 109), se sert depuis longtemps du chant pour « encourager la stabilité sociale » et « contrôler le comportement de la population »[10] (Thrasher, 1985 : 3). Cela est perceptible dès la période impériale au cours de laquelle la musique a été instituée comme attribut même du pouvoir.

1.1.1. La musique, un attribut du pouvoir, garant d'une société harmonieuse

Dès les premières années de l'histoire chinoise, la musique apparaît comme constitutive du pouvoir. Chaque empereur est ainsi symbolisé par sa propre musique. Rapidement, en tant que piliers de l'éducation confucéenne, des valeurs morales sont associées aux chants.

[10] « to control the behaviour of the people […] and promote social stability ».

1.1.1.1. Les étalons sonores, symboles de l'empereur dès la dynastie des Xia

L'association d'une musique particulière à chaque empereur remonte à l'époque de Huang Di, personnage mythique considéré comme premier empereur de Chine, qui aurait régné de - 2 697 à - 2 598. Sabine Trébinjac (1990a) souligne ainsi que voulant « fixer les notes de musique », Huang Di envoya son ministre Ling Lun dans une des vallées du fleuve Jaune. Les douze morceaux de bambou récoltés furent alors transformés en « étalons sonores », dont chacune des hauteurs correspondait à une note de musique. Ces étalons devinrent alors des « attributs et même [des] symboles de l'empereur » (Trébinjac, 1990a : 111). De ce fait, il était nécessaire pour chaque nouvel empereur de régler ces étalons, puisque ceux de ses prédécesseurs les caractérisaient eux, et eux seuls.

Une « bonne musique », dont les étalons étaient correctement réglés, était alors synonyme d'une manière parfaite de gouverner, tandis qu'une « mauvaise musique » préfigurait la fin d'un règne. La musique, vu la « place qu'elle occupe dans l'organisation du pouvoir », devient alors nécessaire à l'empereur pour gouverner (Trébinjac, 1990a : 112). Le besoin de « composer une musique du pouvoir qui marque la politique » justifie alors la mise en place d'un bureau dédié qui dépend de l'empereur (Trébinjac, 1990a : 112).

Le premier organe étatique de la sorte prend la forme d'un ministère de la Musique sous la dynastie Shang, du XVII^{ème} siècle av. J.C. à environ - 1025 (Huang, 2011). Ce ministère est alors chargé du maintien d'une « musique rituelle appropriée pour les cérémonies » (Trébinjac,1990a : 112). Ce n'est que sous la dynastie des Zhou, d'environ - 1025 à - 256, que ce ministère se structure réellement. 1 463 fonctionnaires sont alors chargés de régler les étalons (Trébinjac, 1990a), mais également de collecter des chants de l'ensemble du pays (Trébinjac, 1990b). Une fois collectés, ces chants servaient généralement lors de cérémonies sacrificielles.

C'est également à l'époque des Zhou qu'apparaît l'idée que « la vraie valeur de la musique […] réside dans son habilité à promouvoir les hauts idéaux de la pensée confucéenne »[11] (Thrasher, 1981 : 24).

[11] « the true value of music […] was in its ability to promote the high ideals of Confucian thinking ».

1.1.1.2. La musique, une composante essentielle de l'éducation morale et de l'ordre social aux yeux des confucéens

Bien que l'attention portée à la musique fut une préoccupation commune à de nombreux penseurs pré-Qin, Confucius est présenté comme le premier à avoir examiné en détail les partitions de ses contemporains et de ses prédécesseurs, et à avoir « promu la musique comme un sujet fondamental de son système éducationnel »[12] (Park, 2015 : 124). Confucius fait alors de la musique, le deuxième art des six nécessaires à une bonne éducation, parmi lesquels on retrouve par ordre croissant : les cérémonies, la musique, la chasse, l'équitation, l'écriture et les mathématiques (Yue, 2008). À l'époque, la musique est à la fois instrumentale et vocale (Huang, 1963). Dans le *Livre de la musique* (*Yueji*), a priori écrit par Mencius et Xunzi, tous deux disciples de Confucius (Park, 2015), la musique est divisée en quatre composantes principales. Les instruments de musique font figure d'outils. La poésie correspond au contenu. Le chant, ou musique vocale, désigné par le terme *ge* est présenté comme une « image auditive ». Enfin, la danse est associée à la notion d'« image visuelle » (Fung, 1994).

Pour Confucius, la musique, tout comme la poésie, devait être jolie non pas uniquement dans la forme mais aussi en termes de contenu (Ho, 2010). Le sens premier de la musique n'était donc pas « de satisfaire les désirs de la bouche, de l'estomac, des oreilles et des yeux, mais plutôt d'apprendre aux gens à distinguer le bon du mal et à les ramener vers la bonne direction »[13] (*Yueji*, 1934, *in* Thrasher, 1981 : 24). En ce sens, pour Confucius, la musique « ordonne convenablement l'état intérieur d'une personne »[14] (Kirkendall, 2017 : 2). Autrement dit, elle assure « une forme, un ordre et une logique aux émotions humaines »[15] (Kirkendall,2017 : 4). La musique chantée devient alors un « indicateur du niveau éthique des personnes »[16] (Perris, 1983 : 2). Elle est dès lors utilisée avec un objectif d'éducation morale.

La capacité de la musique à unifier les cœurs (Yeh, 2001, *in* Chen-Hafteck et Xu, 2008) lui confère également un rôle dans la vie sociale en tant que « principe cohésif et unificateur »[17] (Kirkendall, 2017 : 5). Qu'elles soient de haute ou de basse société, les personnes qui chantent ensemble tendent vers une certaine harmonie sociétale. Tout comme les pères et les fils, les aînés et les plus jeunes se respectent d'autant plus (Wang, 1967, *in* Garrison, 2012). La musique

[12] « promoted music as a fundamental subject of his education system ».
[13] « Purpose was not to satisfy the mouth, stomach, ear, and eye, but rather to teach the people to moderate their likes and hates, and bring them back to the correct direction ».
[14] « Music properly orders the internal state of a person ».
[15] « It provided form, order, and logic to human emotions ».
[16] « melodies were an indicator of the ethical level of a people ».
[17] « music being used as the cohesive, unifying principle of a societal order ».

devient alors « symbole et métaphore de l'ordre social »[18] (Leung et Xie, 2011 : 68). Puisque la musique sert à « créer une union harmonieuse entre le ciel et la terre » afin d'« assurer la paix et la moralité »[19] (Huang, 2011 : 169), elle est essentielle pour construire une société harmonieuse[20] (Park, 2015). Dès lors, la musique est considérée comme étant l'une des quatre fonctions sociétales fondamentales, avec la morale, les lois et la politique.

Pour stabiliser l'empire, il apparaît alors essentiel de maintenir un système musical spécifique (Huang, 2011). La fonction majeure du gouvernement consistait donc, à l'époque, à nommer un « homme supérieur » qualifié pour diriger le peuple et capable « d'utiliser la magie de l'art musical pour cultiver la bonne citoyenneté de ce peuple »[21] (Huang, 1963 : 57). Dès lors, la possibilité de censurer une musique qu'il juge non adéquate est conférée uniquement à cet homme (Huang, 1963). C'est donc aussi à cette époque, que le pouvoir de contrôle de la musique par le régime en place se dessine.

Il faut tout de même attendre les premières années de la dynastie des han occidentaux (de - 206 à + 23) pour que le confucianisme soit, pour la première fois, institué par l'État (Thrasher, 1981). Les chansons vertueuses tirées du *Livre des odes* (*Shijing*) – supposément rédigé par Confucius – sont alors convoquées comme « antidotes contre les tendances mauvaises »[22], puisqu'elles expriment des qualités éthiques (Perris, 1983 : 12).

[18] « music as a symbol and a metaphor of social order ».
[19] « Confucius's vision of music's role is that it serves to create a harmonious union between heaven and earth, and that perfection in music ensured peace and morality ».
[20] L'expression « société harmonieuse » renvoie ici à l'idée confucéenne d'une société en harmonie, aussi bien d'un point de vue symbolique qu'entre les différentes personnes qui la compose. Cette formulation a pris une connotation officielle dans les années 2000. En septembre 2004, lors de la quatrième session plénière du 16ème Comité central du Parti communiste chinois, Hu Jintao a ainsi institué comme objectif premier de fonder une « société harmonieuse » (*hexie shehui*) (Monteil, 2012). Cette priorité a ensuite été réaffirmée, en octobre 2007, lors du 17ème Congrès du Parti communiste chinois (Allouche, Domenach *et al*., 2008). Ce projet de société, désormais associé aux noms du Président Hu Jintao et du Premier ministre Wen Jiabao, a pour vocation de « privilégier un mode de développement plus qualitatif et durable, [de] mieux gérer les ressources et [de] répartir les richesses » (Allouche, Domenach *et al*., 2008 : 7). L'objectif recherché est alors de réduire les inégalités et de proposer une « approche plus globale et transversale du développement, incluant, au-delà de la dimension économique, des volets sociaux, moraux et environnementaux » (Monteil, 2012 : 2). Pour certains, cet appel à « construire une société harmonieuse » illustre « un retour de concepts confucéens » au sein de la politique chinoise (Racine, 2006 : 9).
[21] « The major function and law is to provide legal opportunities for the superior qualified to rule the people and who knows how to use art to cultivate good citizenship in them ».
[22] « Virtuous songs from the Shih Ching (Book of Odes) […] were identified in the imperial councils as antidotes against evil tendencies ».

1.1.2. L'instauration d'un Bureau de la musique, à l'origine de l'institutionnalisation de la musique en Chine

La musique en Chine est réellement institutionnalisée sous la dynastie des han occidentaux. L'empereur Wu, cinquième de la dynastie, met ainsi en place un Bureau de la musique (*yuefu*), lors de son règne qui a duré de - 141 à - 87 (Trébinjac, 1990a). Plusieurs écrits laissent supposer que d'autres bureaux de la musique ont préexisté à celui-ci. La réorganisation entreprise par l'empereur Wu daterait, elle, de - 113 (Trébinjac, 1990b). Composé de 829 fonctionnaires, cet appareil administratif étatique se distingue du ministère de la Musique de la dynastie des Zhou, puisqu'il considère, non plus seulement la « musique élevée », mais également la « musique vulgaire » (Trébinjac, 1990b). La « musique élevée » correspondait à une musique savante, de cour, composée par des lettrés. La « musique vulgaire » faisait référence à une musique plus locale et populaire.

Dès lors, en plus de sa fonction de composition de musique rituelle, le Bureau de la musique a en charge la collecte systématique des chansons populaires (Perris, 1983). L'empereur Wu, en rejetant ainsi le modèle musical de la dynastie des Zhou, rompt avec le système politique ancien et cherche par là même à « rénover la morale confucéenne » (Trébinjac, 1990b : 62). En effet, l'empereur Wu nomme Li Yannian, un homme de classe sociale peu élevée, à la tête du Bureau de la musique en tant que « chef harmoniste ». Or, jusqu'alors, seules des personnes de classe élevée étaient habilitées à régler les étalons sonores. La musique semble donc ici à l'origine même d'une certaine évolution politique et sociale, puisque dorénavant la classe sociale ne prédétermine plus nécessairement la fonction sociale.

Cette avancée transparaît également dans la manière dont ces chansons populaires sont collectées. Le Bureau de la musique collectait aussi bien « les poèmes que l'on chantait la nuit » que les chansons populaires (Trébinjac, 1990b : 61). Le but de ces collectes était alors de « sonder l'opinion publique sur l'idée qu'elle se faisait du gouvernement, et ainsi d'apprécier la température sociale » (Trébinjac, 1990a : 112). La chanson paraissait alors le moyen le plus efficace car elle constituait une « forme d'expression populaire […] spontanée », facilement retenue et « rapidement repris[e] par une collectivité toute entière », de « façon presque automatique […] grâce au support rythmique » (Trébinjac, 1990a, 112). Ces caractéristiques peuvent en partie expliquer la permanence de l'utilisation du chant par le pouvoir politique chinois au cours de l'histoire.

Par ces chansons, la cour impériale était au courant de l'état d'esprit de l'époque et pouvait ainsi juger de l'efficacité de ses actions (Perris, 1983). Afin de ne pas influencer la

collecte, les fonctionnaires étaient « habillés comme des civils et des marchands » et allaient dans « les préfectures et les districts, observer et recueillir les coutumes et les chansons » (Yu,1956 : 5, *in* Trébinjac, 1990b : 64). Parmi ces chansons, les fonctionnaires distinguaient des « chants fonctionnels », des « chants amoureux » et des « chants narratifs » (Trébinjac, 1990a : 112). Dans cette dernière catégorie transparaissait le jugement populaire, qui renvoyait à l'empereur une image de lui-même et lui permettait ainsi « d'évaluer la puissance de l'investiture tenue du Ciel […] qui légitim[ait] le pouvoir impérial » (Trébinjac, 1990b : 64). Dès lors, l'empereur ordonna que « les chansons et les rumeurs concernant les hauts fonctionnaires qui faisaient du tort au peuple » lui soit présentées (Trébinjac, 1990b : 64). Cette collecte fut rendue possible uniquement car les chansons, en tant que « messages oraux collectifs », annulaient « la possibilité de vengeance contre le locuteur » (Trébinjac, 1990a : 112). Cette habitude de collecte fut même entérinée linguistiquement, puisque l'expression « présentation des chansons et des rumeurs » devient synonyme de « rapport administratif » (Diény, 1968 : 12, *in* Trébinjac, 1990b : 64).

Une des particularités sous l'empereur Wu était aussi que ces collectes concernaient une musique dite nouvelle. Les musiques et les chansons populaires et provinciales n'avaient en effet jusqu'alors jamais été recueillies. Remplacer la musique ancienne par une musique « plus vivante et variée » nécessitait donc de prendre en considération les musiques de toutes origines géographiques, et ce quelle que soit leur fonction (Trébinjac, 1990b : 67). Au sein de la « palette d'airs folkloriques qui amusaient la cour » disponible à la fin de l'existence du Bureau de la musique figuraient des mélodies aussi bien han que des mélodies non han (Trébinjac, 1990b : 67). Avant d'être diffusés, ces chants collectés étaient souvent transformés et adaptés, que ce soit au niveau de la musique ou des paroles (Trébinjac, 1990b), laissant présager de la censure étatique vis-à-vis de la musique. Ces chants pouvaient ainsi être diffusés uniquement après avoir été « polis et purifiés » et ainsi approuvés et légitimés par l'empereur (Trébinjac, 1990b : 70).

Le Bureau de la musique permettait ainsi à l'empereur Wu de « prendre [pleinement] possession de son empire » (Trébinjac, 1990b : 70). Vouloir collecter l'ensemble des chansons populaires impliquait en effet de pénétrer dans les campagnes et aux confins des limites territoriales de l'empire. Ces dimensions politiques et institutionnelles du Bureau de la musique sont d'autant plus visibles qu'il constitue un « des maillons de la structure politique centralisée élaborée au II^{ème} siècle avant J.C. » (Trébinjac, 1990b : 70). Dans cette logique, la musique et le chant peuvent être appréhendés comme éléments du pouvoir et ferments des interactions entre le régime en place et la société.

Le Bureau de la musique, tel que pensé par l'empereur Wu, est révoqué par décret impérial en - 7. L'empereur Ai, ou Han Aidi (de - 27 à - 1), préfère s'intéresser uniquement à la « musique élevée » et non plus à la « musique vulgaire » (Trébinjac, 1990b : 63). 441 fonctionnaires sont alors démis de leur fonction, tandis que les 388 restants sont chargés de « servir les nécessités musicales de l'empire ».

Toutefois, au fil des siècles, les avancées politiques et institutionnelles permises par le Bureau de la musique ne sont pas pour autant toutes remises en cause. Bien plus tard, sous la dynastie Yuan (de 1271 à 1368) et la dynastie Ming[23] (de 1368 à 1644), entre lesquelles une certaine continuité musicale existe, la collecte d'éléments musicaux non han a été de nouveau considérée. Ces chants, dont la provenance précise reste floue, étaient ensuite « sinisés » et ainsi « absorbés dans la culture Han » (Lam, 1994 : 180), comme cela se faisait sous le règne de l'empereur Wu. À partir de la fin du XIII^{ème} siècle, plusieurs variétés de musique se côtoient donc en Chine. Dans *L'histoire de la dynastie Yuan* (*Yuanshi*), écrit au XIV^{ème} siècle, il est ainsi indiqué qu'on pouvait entendre des « musiques étatiques pour les sacrifices, des musiques de banquet, des musiques séculières pour les cérémonies, des musiques militaires, des musiques récréatives et bien d'autres genres »[24] (Lam, 1994 : 169).

Sous la dynastie Ming, plusieurs évolutions du point de vue de la pratique musicale ont eu lieu. C'est à cette période que les maisons de thé urbaines deviennent le « centre des activités sociales en Chine » (Tsao, 1976 : 96, *in* Thrasher, 1981 : 37). Des représentations d'opéras traditionnels ou de chansons narratives (Thrasher, 1985) sont organisées dans ces lieux, qui favorisent alors la rencontre et la sociabilité. L'un des autres faits marquants du XVI^{ème} siècle, qui influencera grandement la conception de la musique les siècles suivants, est l'introduction de cours de musique en Chine. Des prêtres catholiques romains et des missionnaires protestants décident ainsi d'enseigner la musique occidentale en proposant notamment des leçons d'harmonium et de chant choral (Ho et Law, 2012).

[23] Ces deux dynasties ont la particularité d'être en rupture avec le processus traditionnel de revendication du mandat impérial : la dynastie Yuan fut imposée par les Mongols et la dynastie Ming fut fondée par un homme de basse extraction sociale.

[24] « state sacrificial music, banquet music, secular ceremonial music, military music, recreational music and other genres ».

1.1.3. L'avènement des chants scolaires sous la dynastie Qing : une manière de faire nation

1.1.3.1. Une influence nippo-européenne à l'origine des premiers cours de musique en Chine

À la fin de la dynastie Qing, et en particulier entre les années 1890 et 1910, de nombreux chants scolaires (*xuetang yuege*) font leur apparition. Composées avec une visée politique, ces chansons avaient pour buts principaux de cultiver « le patriotisme, l'autodiscipline, le civisme »[25] (Wong, 2007 : 34) et les « réformes sociales » (Smith, 2002 : 47). Les styles musicaux japonais et occidentaux ont largement influencé ces chants. Au début de la guerre de l'Opium (1839-1842), des chants congréganistes, qui prennent le plus souvent la forme de cantiques, sont introduits en Chine par des missionnaires. Ces hommes d'église, en grande majorité protestants, poursuivent sur place leur enseignement de la musique et participent ainsi à « poser les fondations pour le développement futur de l'éducation musicale en Chine »[26] (Gong, 2008 : 41). Le chant choral « à l'unisson », tel qu'il a été démocratisé par les missionnaires occidentaux, est rapidement considéré par les réformateurs de l'époque comme « l'outil idéal pour les transformations politiques et sociales »[27] de la Chine (Gong, 2008 : 41). Cette manière de chanter sera dès lors appliquée aux chansons scolaires pensées par ces mêmes réformateurs.

Ces derniers se sont également inspirés des chants japonais, notamment militaires. À cette époque, les autorités japonaises se servaient en effet de la musique pour « disséminer des idéologies progressistes et nationalistes »[28] auprès de leur population (Gong, 2008 : 42). De nombreux paroliers et compositeurs ont donc été envoyés au Japon pour être formés à la composition de telles chansons. Le croisement de ces différentes influences, occidentale et japonaise, a donné naissance à des chansons scolaires empreintes de chants militaires japonais, de chansons enfantines et de chansons des chrétiens missionnaires (Stock, 1997). La plupart du temps, ces chants étaient une adaptation de plusieurs chansons occidentales connues en Chine, auxquelles des paroles chinoises étaient ajoutées (Melvin et Cai, 2004). Ce fut dès lors la première fois dans l'histoire chinoise que des chants de styles occidentaux furent introduits dans le système éducationnel chinois (Zhao 2014).

[25] « patriotism, self-discipline, military readiness, and civic spiritedness ».
[26] « laid the foundation for the future development of music education in China ».
[27] « effective tools for the realisation of their political and social aspirations ».
[28] « Music could be used to disseminate progressive and nationalist ideologies ».

Le but recherché par les réformateurs était alors de convaincre la population chinoise de ne plus être loyale « au système féodal de la monarchie chinoise » et ainsi de se tourner vers « la démocratie occidentale » (Zhao, 2014 : 3). La chanson « Liberté » (*Ziyou*), écrite en 1904, incitait par exemple la population à « se soulever contre le gouvernement féodal Qing » afin de faire « triompher la démocratie »[29] (Zhao, 2014 : 9). C'est donc à cette époque que la musique commence à être pleinement affichée comme un outil servant les intérêts politiques de ceux qui l'utilisent. De nombreuses chansons scolaires ont également été écrites pour « apprendre aux gens en quoi consiste une nation – ses territoires, son peuple et ses principes – et leur rôle à l'intérieur même de cette nation »[30] (Tuohy, 2001 : 112). Parmi ces chansons, « Hommes de Chine » (*Zhongguo nan'er*), « Le chant du pays des ancêtres » (*Zuguoge*) et « Le fleuve jaune » (*Huanghe*) ont particulièrement marqué l'époque (voir Planche 1). Le chant apparaît donc comme un des éléments qui participent la constitution même de la nation chinoise.

1.1.3.2. Chanter en chorale pour apprendre le patriotisme et le civisme : principe fondateur des chants scolaires en Chine

Plusieurs figures ont milité auprès du gouvernement Qing pour la mise en place d'une instruction pour les jeunes enfants incluant l'apprentissage de la musique. Parmi eux, Kang Youwei (1858-1927) est considéré comme étant à l'origine des premiers cours de chant à l'école (Ho, 2012). Liang Qichao (1873-1929), qui a également beaucoup œuvré pour les chansons scolaires, pensait aussi que le chant était indispensable pour l'instruction scolaire. Pour lui, un moyen efficace d'améliorer les qualités des citoyens était de le « faire au travers de l'enseignement de poèmes et de chansons » (Ho, 2012 : 191). Les chants de masse, faciles à mémoriser, lui semblaient également être un intermédiaire idéal pour « porter les idéaux réformateurs vite et de manière étendue » (Gong, 2008 : 41). Cette considération, supportée par Kang Youwei, fut à l'origine de la création d'hymnes pour les écoles.

Ces hymnes et ces chansons scolaires étaient généralement écrits par des compositeurs partis se former au Japon et en Europe, parmi lesquels Zheng Zhimin, Li Shutong et Shen Xingong, ce dernier étant connu pour son chant « Marche militaire » (*Ticao-Bingcao*) (voir Planche 1) (Ho, 2012). Ces chansons avaient pour caractéristiques d'être courtes et simples, aussi bien au niveau des paroles que du rythme. Au fur et à mesure que la guerre sino-japonaise (1894-1895) paraissait de plus en plus inévitable, ces chants qui prônaient déjà le

[29] « Freedom was a school song that spread the ideology of Western democracy and asked the Chinese people to stand up and throw off the feudal Qing government ».
[30] « to teach people what a "nation" consists of-its territory, people, and principles-and their role within it ».

patriotisme, le civisme et la discipline, ont eu pour vocation de préparer les jeunes à être prêts militairement (Wong, 2007).

Il faut cependant attendre 1903 pour que la dynastie Qing décide de remplacer officiellement les leçons de lecture des anciens poèmes par des leçons de musique, à l'appui d'un traité de « Recommandations pour les sujets éducationnels » (*Outline for educational matters*). Cette décision est également corroborée par « La constitution amendée des Study Halls » (*Amended Constitution of the Study Halls*), qui acte la création de « nouvelles écoles publiques » désignées par le terme de *study halls* (Lau, 2005 : 36). Les chansons des *study halls* reprenaient de nombreuses caractéristiques des chansons scolaires qui les ont précédées. Elles appelaient ainsi à « renforcer le pays, combattre les invasions étrangères, abandonner la superstition, libérer les femmes et apprendre de Monsieur *Sei* (science) et de Monsieur *De* (démocratie) »[31] (Lau, 2005 : 41-42).

En ce sens, Cai Yuanpei – qui sera premier ministre de l'Éducation à la fondation de la République de Chine – crée une école patriotique pour femmes à Shanghai. Chanter y est une composante obligatoire des cours fondamentaux, puisque la musique a pour lui « des effets imperceptibles sur l'élévation morale des personnes »[32], comme cela l'a été rapporté de la pensée de Confucius quelques millénaires plus tôt (Gong, 2008 : 44). Zheng Zhimin (1879-1929), à l'origine d'une collection de 26 chansons scolaires (*xuexiao changge ji*) publiée en 1904, crée également à Shanghai une école pour les enfants pauvres, où des leçons de chant sont proposées, tout comme à la *Shanghai Longmen Normal School* créée la même année. Cette multiplication d'écoles privées qui proposent des cours de musique vocale a certainement conduit en 1907, à l'introduction par décret de leçons de musique obligatoires pour les filles (Gong, 2008) dans les écoles générales primaires (Ho, 2012).

La mise en place de cet apprentissage a été facilitée par la publication antérieure de plusieurs recueils de chansons. Le « Manuel élémentaire de chansons pour les écoles primaires », écrit par Zheng Zhimin et publié en 1905, proposait ainsi des chansons promouvant le patriotisme, l'autodiscipline et visant à renforcer la détermination des enfants. La même année, Li Shuntong proposa également une « Collection de chansons nationales » (*Guoxue changge ji*), parmi lesquelles la chanson « Dire adieu » (*Songbie*) reste encore connue aujourd'hui (voir Planche 1).

[31] « The lyrics of these songs tended to focus on issues such as strengthening the country, fighting foreign invasion, abandoning superstition, liberating women, and learning from Mr. Sei (science) and Mr. De (democracy) ».
[32] « its imperceptible effect on elevating people's morality ».

Au terme de cette période impériale, la musique chinoise apparaît donc variée aussi bien en termes de styles que de fonctions. Alan R. Thrasher (1985) identifie ainsi quatre fonctions principales pour cette musique qu'il qualifie de traditionnelle. La première correspond à « la musique au service des idéaux socio-politiques »[33] (Thrasher, 1985 : 5). L'utilisation par l'empereur des chants pour connaître sa popularité ainsi que l'usage de chansons scolaires pour véhiculer les notions de nation, de patriotisme et de civisme s'inscrivent dans cette catégorie. À cette époque, les représentations de chants lors d'évènements commémoratifs fixés dans le calendrier commencent aussi à émerger. Cette mobilisation de la musique par le politique, à l'occasion de fêtes et d'événements importants, perdurera ensuite en Chine jusqu'à nos jours. Le deuxième type de chant correspond aux « chansons de travail, plus communes auprès des fermiers et des ouvriers qu'auprès des marchands et des universitaires »[34] (Thrasher, 1985 : 5). La musique religieuse est également considérée comme une catégorie à part entière, qui regroupe principalement des musiques rituelles et des chants bouddhiques. Enfin, la « musique récréative », en désignant « la musique jouée pour son propre plaisir pendant les heures de détente »[35], prend en compte la pratique du chant par des amateurs (Thrasher, 1985 : 5).

À l'époque, les genres les plus appréciés pour ce loisir sont les opéras propres à chaque province, les chansons narratives (*shuochang ge*) et les chansons folkloriques (*minge*). Les répétitions, qui peuvent se faire en public, sont à l'origine d'une sociabilité qui sera de plus en plus associée à cette pratique musicale au cours des siècles. La musique, et plus particulièrement le chant, est donc déjà à la fin de l'empire présente à de nombreux moments de la vie quotidienne des Chinois, et ce dès le plus jeune âge. Les chansons scolaires et leur caractère collectif sont alors perpétués dès les premiers instants de la République de Chine.

[33] « Music in the service of socio-political ideals ».
[34] « Work songs […] more common among farmers and labourers than among merchants and scholars ».
[35] « Entertainment music - that is, music performed for one's enjoyment during leisure hours ».

Planche 1 : Des exemples de chansons scolaires enseignées dans les années 1900

a) « Hommes de Chine »
(*Zhongguo nan'er*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=-kGx0S3f748, consulté le 4 mars 2022.

b) « Le chant du pays des ancêtres »
(*Zuguo ge*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=HKnpDXr2ZLw, consulté le 4 mars 2022.

c) « Le fleuve Jaune »
(*Huanghe*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=1zSnE6nxNbU, consulté le 4 mars 2022.

d) « Marche militaire »
(*Ticao-Bingcao*)



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1Ns411f7oq/, consulté le 4 mars 2022.

e) « Dire adieu »
(*Songbie*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ZXNTfix852s, consulté le 4 mars 2022.

1.2. Une nouvelle musique pour une nouvelle Chine

Suite à la révolution républicaine engagée le 10 octobre 1911, l'empereur Puyi abdique le 12 février 1912 et met ainsi fin à l'ère impériale en Chine. La République de Chine est alors proclamée par Sun Yat-Sen. La volonté de se distinguer des valeurs et des pratiques millénaires va avoir notamment pour conséquences l'abandon progressif de la musique traditionnelle pour faire naître un nouveau type de musique (Wong, 2007 : 33). Cet objectif, au départ nationaliste, va rapidement être aussi défendu par les communistes.

1.2.1. Une musique républicaine, nationale et variée aux origines de la République de Chine

Dès les premières années de la République de Chine, le gouvernement avait la volonté de « relancer la Chine au travers de moyens culturels »[36] (Gong, 2008 : 53). Il y eut alors un appel à une musique qui se voulait plus « moderne, scientifique et nationale » et qui était « investie de propos sociaux et politiques ». L'objectif était alors de « réveiller et créer une conscience nationale »[37] (Gong, 2008 : 53). Ce désir de faire émerger une nouvelle musique, en lien avec l'avènement d'une nouvelle ère, a eu des répercussions directes sur les types de chants proposés dans les écoles, mais également sur les styles musicaux et leur perception par la population.

1.2.1.1. L'éducation, une manière de diffuser une nouvelle musique empreinte de républicanisme et de nationalisme

Suite à l'instauration de la République de Chine, une commission sur l'éducation musicale est mise en place afin de « fournir une musique appropriée aux écoles et pour les rassemblements civils et nationaux »[38] (Wiant, 1966, *in* Ho et Law, 2011 : 374). Les chansons scolaires, qui, sous la dynastie Qing introduisaient déjà la notion de démocratie, revêtent alors en plus un caractère républicain, qui sert « les objectifs de la propagande politique » (Zhao, 2014 : 9). En septembre 1912, le premier ministre de l'Éducation, Cai Yuanpei, redonne aux *study halls*, qui avaient permis l'instauration de cours de musique obligatoires en 1907, le nom d'« écoles » (Lau, 2005). Il inclut ainsi pour la première fois la musique dans le programme scolaire national de la République de Chine (Ma, 1989 : 145-146, *in* Ho, 2012 : 193). Pour lui, l'éthique joue un rôle central dans l'éducation, mais elle doit être accompagnée d'une « éducation esthétique,

[36] « to revive China through cultural means ».
[37] « The call for a new kind of music that was modern, scientific and national, but invested with a crucial social and political purpose […] to awaken and create national consciousness ».
[38] « to provide suitable music for schools and for civic and national gatherings ».

centrée sur les arts, les métiers manuels, le dessin et le chant »[39] (Ho, 2012 : 195). C'est pourquoi dans ses « Plans et principes d'enseignement pour les écoles primaires » (*Xiaoxue jiaoxue jihua yu jiaoxue dagang*), il souligne que « chanter des chansons simples et douces » permet aux enfants de « cultiver leur sens de la beauté, ainsi qu'une bonne personnalité »[40] (Lau, 2005 : 37).

Dès 1912, Cai Yuanpei suggère que la musique chinoise pourrait être améliorée en « assimilant certains styles musicaux occidentaux » (Ho, 2012 : 193). Xiao Youmei, considéré comme « le père de l'éducation musicale moderne » (Gong, 2008 : 46), espère qu'une telle entreprise pourrait « créer une nouvelle et meilleure Chine et la lier avec le reste du monde » (Melvin et Cai, 2004 : 94). La musique nationale (*guomin yinyue*) serait alors un « mélange de mélodies chinoises et de styles musicaux occidentaux »[41] (Melvin et Cai, 2004 : 94-95). En ce sens, Shen Xingong publie la même année six livres de chansons scolaires (*chongbian xuexiao changge ji*) incluant « un total de 90 chansons venues d'Amérique, d'Europe, du Japon et de Chine »[42] (Liu, 2010 : 44), suivis, en 1913, de quatre livres de chansons nationales (*guomin changge ji*). Entre l'instauration de la République de Chine et le mouvement du 4 mai 1919[43], plus de 1 300 chansons scolaires ont été publiées (Sun, 2006 : 69, *in* Ho, 2012 : 195). Les paroles de ces chansons insistaient sur « le progrès et la civilisation », la volonté de « faire de la Chine une nation riche » et de « renforcer son pouvoir militaire », reflétant ainsi le contexte socio-politique de l'époque (Jin, 2011 : 138, *in* Ho, 2012 : 195).

À partir de 1915 et l'acceptation de plusieurs des réclamations japonaises visant l'expansion de sa domination politique, un fort sentiment antijaponais s'exprime parmi la population chinoise et renforce ainsi le nationalisme (Ho, 2012). Cette évolution se traduit dans la composition des chansons scolaires. En 1921, Xiao Youmei propose ainsi trois nouveaux volumes de chansons scolaires, qui, pour la première fois, n'ont pas été « adaptées de sources occidentales et japonaises » (Ho, 2012 : 194). Ses chansons, largement utilisées dans les cours d'éducation musicale, sont dès lors anticapitalistes et nationalistes. Sa chanson « Nuage de bon augure » (*Qingyun ge*) (voir Planche 2), adaptée d'un poème chinois datant du

[39] « an aesthetic education comprising arts and crafts, drawing and singing ».
[40] « The main goal of singing is for cultivation of the sense of beauty and good personality in children through singing of simple and smooth songs. ».
[41] « National music would combine Chinese melodies with Western harmony and musical forms ».
[42] « the six c*hongbian xuexiao changgeji* [revised songbooks for schools] which contained a total of 90 songs from Europe, America, Japan and China ».
[43] Le mouvement du 4 mai 1919 désigne un mouvement anticolonialiste chinois, principalement dirigé contre l'expansion japonaise.

IIIème - IIème siècles av. J.C., sera ainsi promue hymne de la République de Chine par le département des affaires nationales en 1921 (Ho, 2012 : 194).

Planche 2 : « Nuage de bon augure » (*Qingyun ge*), un chant scolaire écrit par Xiao Youwei, devenu hymne national en 1921



Source : https://www.youtube.com/watch?v=79ePpl1YavA, consulté le 7 mars 2022.

Afin de composer cette nouvelle musique, les premiers conservatoires qui y sont dédiés voient le jour à la même époque. En 1920, Xiao Youmei donne ainsi au « Cercle de recherche sur la théorie musicale » de Pékin (*Yueli yanjiu hui*), créé en 1918 conjointement avec Cai Yuanpei, l'appellation anglaise de « Conservatory of Music of Peking (Beijing) University » (Gong, 2008 : 47). Ce conservatoire de musique dispense des cours de théorie, de composition, de piano, de cordes, de cuivres et de voix, avec pour objectif d'instruire des professeurs « capables d'enseigner une pratique instrumentale et/ou vocale dans des écoles publiques ou privées de la maternelle jusqu'au lycée »[44] (Gong, 2008 : 47). Ce n'est qu'en 1927 que la première institution musicale formant des musiciens professionnels et des compositeurs, et non plus seulement des professeurs, voit le jour (Gong, 2008). Le conservatoire de musique de Shanghai, « spécialisé en musique chinoise », définit ainsi « les standards de musique […] acceptables dans tout le pays »[45] (Wong, 1991 : 43, *in* Gong, 2008 : 49). Indépendamment de cette formation de professeurs spécialisés, des chorales scolaires qui reprennent ces standards voient le jour. Ces dernières acquièrent rapidement une certaine notoriété et diffusent ainsi

[44] « Graduates of the programme would be certified to teach instrumental and/or vocal music in public and private schools, from kindergarten through to the twelfth grade ».
[45] « the first Chinese-specialised musical institution […] to "be regarded as authorities for acceptable musical standards and behaviour" throughout the country ».

cette nouvelle musique créée au sein des conservatoires. La chorale pour filles du collège de Brigman, tenue par des missionnaires chrétiens à Pékin, est ainsi connue à travers tout le pays. Il en est de même pour la chorale de l'école Mary Farnham à Shanghai, qui, forte de son succès, a régulièrement été mise à l'honneur lors de diverses réunions civiles et religieuses (Gong, 2008).

1.2.1.2. De nouvelles musiques aux styles variés, pas toujours bien acceptées

En parallèle de la composition de cette nouvelle musique, les collectes de chants han et non han se poursuivent dès les débuts de la République de Chine (Tuohy, 2001). Le but de ces collectes est de « mettre en évidence le caractère exogène des minorités tout en assurant l'exigence d'identité nationale » (Trébinjac, 1990b : 71). Les musiques des minorités nationales sont ainsi collectées puis adaptées afin d'assurer « le bien-fondé de l'unité étatique » (Trébinjac, 1990b : 71). Sabine Trébinjac (1990b : 71) souligne qu'on assiste alors à « l'élaboration de musiques nouvelles qui consistent en une adaptation d'airs folkloriques » diffusés ensuite à travers toute la Chine.

Bien que ces chansons folkloriques et les opéras dominaient encore dans la société chinoise au milieu des années 1910 (Jones, 1994 : 61, *in* Ho et Law, 2012 : 401), de nouveaux styles musicaux apparaissent. Le développement de la musique moderne chinoise a ainsi été affecté dans sa forme par le mouvement du 4 mai 1919 (*wusi yundong*) (Wong, 2007). Ce mouvement anticolonialiste chinois, principalement dirigé contre l'expansion japonaise, remet en cause plusieurs traditions (Ho et Law, 2011). La langue chinoise vernaculaire devient alors la langue employée pour tous les documents écrits. Elle est donc utilisée aussi bien dans l'éducation que dans l'écriture de nouvelles chansons (Wong, 2007). Le théâtre musical traditionnel chinois est aussi perçu comme promouvant des valeurs féodales et un débat s'ensuit sur sa possible élimination (Wong, 2007). Bien qu'aucune réforme tangible n'ait été réalisée dans ce sens, ce débat a révélé un dédain général pour la musique traditionnelle et les théâtres musicaux (Wong, 2007).

Une musique populaire chinoise, appelée « musique de notre époque » (*shidaiqu*), émerge également dans les années 1920-1930. Mixte entre jazz empreint de romantisme, chansons de films hollywoodiens, comédies musicales de Broadway, chansons scolaires modernes et ballades urbaines populaires (Gong, 2008 : 64), cette musique se base quasi exclusivement sur des éléments de styles musicaux occidentaux (Grenier-Borel, 2019). Li Jinhui (1891-1967), pionnier dans la composition de chansons pour enfants, est considéré

comme à l'origine de ces chansons populaires chinoises qui connaissent rapidement une forte popularité (Ho et Law, 2012). D'abord jouée dans les boîtes de nuit et les dancing de Shanghai, cette musique essaime ensuite dans de nombreuses autres villes chinoises (Ho et Law, 2012).

Sa diffusion rapide a eu pour conséquence principale, une condamnation de cette musique, aussi bien de la part des nationalistes que des communistes, qui, furieux d'un tel succès, souhaitaient son élimination totale (Gong, 2008). Cette défiance a valu à ces chansons l'appellation péjorative de « musique jaune » ou « musique pornographique » (*huangse yinyue*) (Grenier-Borel, 2019 : 27). Bien que la volonté de créer une nouvelle musique soit un appel des autorités politiques, toutes ne sont pas acceptées et, comme pendant la période impériale, une certaine censure est mise en place.

1.2.1.3. Le chant, un moyen de contestation instrumentalisé ?

Les années 1910-1920 voient aussi émerger des chants de contestation, le plus souvent contre l'étranger. En 1914, peu de temps après le début de la Première Guerre mondiale, le Japon tente de s'emparer de la Chine. Dès lors, des chansons dénonçant cette agression japonaise ainsi que la faiblesse du gouvernement chinois sont entonnées dans les mouvements de protestations, lors des manifestions, ainsi qu'à l'occasion des grèves des travailleurs (Wong, 2007). Ces chansons de contestation, centrées sur les problèmes politiques, utilisent un « langage succinct proche du slogan » et circulent de ce fait aussi dans les écoles et les universités (Wong, 2007 : 34). Dans la même veine, des chansons qui dénoncent la Conférence pour la paix de Paris[46], dont sont exclus les diplomates chinois, deviennent populaires en ville dans les années 1920, tout comme les chants contre l'impérialisme japonais et occidental.

Rapidement ces chansons, initialement composées par la population elle-même, deviennent des chansons politiques, instrumentalisées notamment par les communistes chinois, qui en font des chansons révolutionnaires (Wong, 2007 : 34). Le mouvement du 30 mai 1925 illustre en partie cette récupération politique. Cette vague de contestation et de grèves générales fait suite au mouvement étudiant parti du centre de la concession internationale de Shanghai et soutenu par les communistes. Protestant contre le meurtre d'un travailleur chinois par un contremaître japonais, précédé par le licenciement d'une quarantaine de travailleurs chinois dans un champ de coton détenu également par un Japonais, de nombreux jeunes se sont réunis

[46] La Conférence pour la paix de Paris est une conférence signée à Versailles en 1919, qui marque la fin de la Première Guerre mondiale. Les États-Unis, le Royaume-Uni, la France, l'Italie et le Japon prennent part activement aux négociations, alors que des diplomates de 30 autres pays venus assistés à la conférence ne sont pas consultés (Ho, 2012 : 197).

en soutien de ces travailleurs. Lors de la cérémonie publique tenue le 24 mai 1925 en l'honneur du travailleur assassiné, Gu Zhenggon, des tirs furent lancés sur les protestataires, causant la mort de douze d'entre eux et en blessant de nombreux autres (Ho, 2012).

Au cours de ce mouvement, qui prit fin en novembre 1925, de nombreuses chansons, telle la « Chanson du jour de l'humiliation nationale » (*Wusan guochi ge*) (voir Planche 3), furent composées puis reprises ensuite par le Parti communiste chinois (PCC) pour « populariser leur message de lutte des classes » (Smith, 2002 : 197). Cette vague de chansons de contestation a également perduré entre 1925 et 1927. Ces protestations des travailleurs sont interprétées par l'historien Stephen Anthony Smith (2002 : 2) comme « l'expression d'un nationalisme militant » plutôt qu'une réelle conscience de classe. Parmi les différentes chansons écrites à l'époque, l'une d'entre elles intitulée « Les cinq montres » (*Wu geng diao*) était particulièrement populaire (voir Planche 3). La fin des années 1920 marque donc le tournant à partir duquel des chansons, initialement composées par et pour le peuple, commencent à être reprises et instrumentalisées sciemment par les communistes.

Planche 3 : Des exemples de chansons de contestation populaires au milieu des années 1920

a) La « Chanson du jour de l'humiliation nationale » (*Wusan guochi ge*), une chanson emblématique du mouvement du 30 mai 1925



Source : https://www.bilibili.com/s/video/BV1o4411x7Rq, consulté le 8 mars 2022.

b) « Les cinq montres » (*Wu geng diao*), signe de la protestation des travailleurs entre 1925 et 1927



Source : https://www.youtube.com/watch?v=aziNLFFo038, consulté le 8 mars 2022.

1.2.2. Des chansons patriotiques et anti-guerre, reprises en chœur pour résister à l'invasion de la Mandchourie, puis au cours de la guerre qui en a découlé

L'occupation de la Mandchourie par les Japonais en septembre 1931, puis le bombardement de Shanghai au début de l'année 1932 ont renforcé le sentiment antijaponais déjà présent dans les années 1910. De nombreux chants de résistance sont alors composés, chantés en chœur et diffusés dans les écoles.

1.2.2.1. De nombreuses chansons patriotiques diffusées au sein de la société

Face aux différentes agressions japonaises, les chansons entendues en Chine se teintent de plus en plus de patriotisme (Steen, 2000 : 124), en vue de « mobiliser les masses pour agir unies contre les ennemis étrangers »[47] (Tuohy, 2001 : 116). En 1933, Huang Zi, un des premiers professeurs de musique de Shanghai – qui composa des « chansons simples et morales […] prônant le nationalisme et la justice sociale »[48] (Gong, 2008 : 67) – crée plusieurs chansons exprimant un fort sens de la nationalité (Ho, 2012 : 199). « Marcher dans la neige à la recherche des fleurs de pruniers » (*Taxue xunmei*), « La chanson de la famille » (*Tianlun ge*), « Être capable » (*Benshi*), « Regrets éternels » (*Chang hen ge*), « Chanson pour résister face aux ennemis » (*Kang di ge*), « Chant de l'enthousiasme » (*Rexue ge*) et « Mal du pays » (*Sixiang*) sont autant de ses chansons diffusées à l'époque (Cheung, 2008 : 198). Le chant choral le plus connu et apprécié ces années-là reste « Le drapeau vole » (*Qizheng piaopiao*), qui invite les Chinois à se battre contre l'ennemi jusqu'à la mort avec « enthousiasme et détermination » (Ho, 2012 : 200).

La reprise et la diffusion de chansons tirées de films patriotiques s'ajoutent également à ces compositions de chants spécifiques. La « Marche des volontaires » (*Yiyongjun jinxingqu*) – chanson tirée du film « Filles et Fils dans la tourmente » (*Fengyun ernü*) composée par Nie Er (1912-1935) et sortie en 1935 – devient en 1937, lors de l'invasion de la Chine par le Japon, une « chanson de résistance typique contre le Japon » (Hung, 1996 : 901). Ce chant qui « dépeint des intellectuels chinois marchant bravement vers le front de la guerre de résistance [49] » [50] (Ho, 2012 : 200) accompagnera ainsi de 1937 à 1945, l'ensemble des

[47] « aimed at mobilizing the masses to act as one against a foreign enemy ».
[48] « compose simple and morale-lifting songs[…] aimed at conveying the ideas of nationalism and social justice »
[49] Ce terme désigne la guerre sino-japonaise qui se tient de 1937 à 1945.
[50] « This song depicts Chinese intellectuals marching bravely to the front in China's War of Resistance against Japan, during the Second World War. ».

personnes participant de près ou de loin à cette guerre de résistance chinoise contre les Japonais (Hung, 1996).

Tout comme les autres chansons patriotiques, cette dernière était chantée « dans les écoles, à l'armée, lors de rassemblements politiques, dans les rues »[51] (Hung, 1996 : 901), « dans les villages, dans les maisons de thé, et [même] au théâtre pendant les entractes »[52] (Gong, 2008 : 66). « Protéger le Fleuve Jaune » (*Baowei huang he*) (voir Planche 4), écrit en 1939 par Xian Xinghai, deviendra également un des chants de résistance les plus populaires pendant la guerre. Ce chant, qui fait partie de l'un des huit mouvements de la « Cantate du fleuve Jaune » (*Huanghe da hechan*g), glorifie les héros qui résistent à l'agression japonaise (Ho, 2012). Cette pièce, en plus de ses 300 chansons patriotiques, participera à faire de Xian Xinghai un exemple pour la nation (Ho, 2012). Cet épisode illustre donc la capacité de la population chinoise et des artistes à se saisir du chant pour résister face aux difficultés. La création en nombre de telles chansons de soutien est toujours présente au gré des bouleversements socio-politiques de l'époque contemporaine.

[51] « sung at schools, in the army, at rallies, and on the streets ».
[52] « villages, teahouses, and theatres during intermission ».

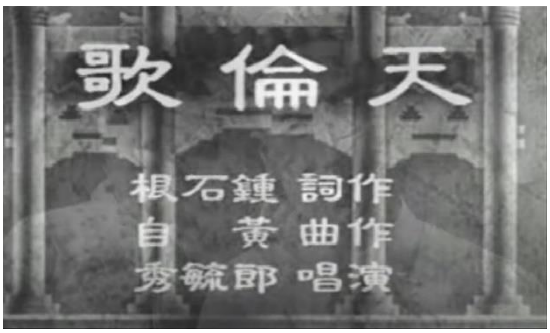
Planche 4 : Des exemples de chansons nationalistes et patriotiques, entendues en Chine dans les années 1930

a) « Marcher dans la neige à la recherche des fleurs de pruniers » (*Taxue xunmei*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=1FZzOtXn_kc, consulté le 10 mars 2022.

b) « La chanson de la famille » (*Tianlun ge*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=rCSq0vNEdyU, consulté le 10 mars 2022.

c) « Être capable » (*Benshi*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=FPHE0AveSa4, consulté le 10 mars 2022.

d) « Regrets éternels » (*Chang hen ge*)



Source : https://www.bilibili.com/video/BV16J41147mx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.2, consulté le 10 mars 2022.

e) « Chanson pour résister face aux ennemis » (*Kang di ge*)



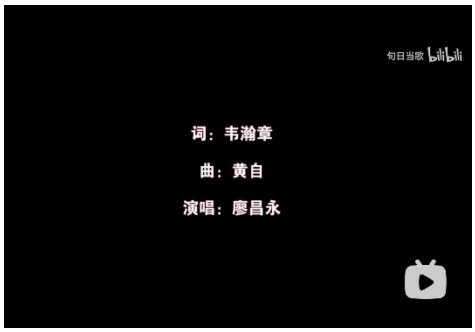
Source : https://www.bilibili.com/video/BV1Fb41117Nw/, consulté le 10 mars 2022.

f) « Chant de l'enthousiasme » (*Rexue ge*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=lWDvOf4XBRA, consulté le 10 mars 2022.

g) « Mal du pays »
(S*ixiang*)



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1oK4y1M7QZ/, consulté le 10 mars 2022.

h) « Le drapeau vole »
(*Qizheng piaopiao*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Tf0KFdbra0A, consulté le 10 mars 2022.

i) « La marche des volontaires »
(*Yiyongjun jinxingqu*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=6icFnCSF2yA, consulté le 10 mars 2022.

j) « Protéger le fleuve Jaune »
(*Baowei huanghe*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=2E0aaM2GpmQ, consulté le 10 mars 2022.

1.2.2.2. Chanter en groupe pour mieux résister face à l'agresseur

Nombre de ces chansons de résistance ont été pensées pour être chantées « fort » afin de « se disséminer aussi auprès des populations illettrées »[53] (Hung, 1996 : 904). Ces chants sont alors désignés comme « chants pour les masses ». En 1934, le Kuomintang, gouvernement nationaliste arrivé au pouvoir à Nankin en 1928, crée le « Mouvement nouvelle vie » (*Xin shenghuo yundong*). Sous le patronage de la femme de Tchang Kaï-chek, Soong Mei-ling, ce mouvement diffusait des chansons de masse afin « d'apprendre à la population en quoi consistait une nation » et « à cultiver les valeurs morales »[54] du nationalisme (Gong, 2008 : 63). Ces chansons avaient notamment pour but « d'encourager une action de masse concertée » (Tuohy, 2001 : 116). Les rimes et le rythme favorisaient l'inscription du message patriotique dans les mémoires (Hung, 1996). Chanter ensemble lors des rassemblements participait, au sein de la population, à la formation d'une conscience collective basée sur l'idée d'appartenance à une même communauté d'individus qu'est la nation (Hung, 1996).

Le chercheur Gong Hong-Yu (2008 : 66) cite successivement Li Baochen – directeur musical d'une école missionnaire ayant œuvré pour la démocratisation des chants de masse – et le chroniqueur musical Fu Baimei, qui, tous deux, considèrent que « les nouvelles chansons de guerre ont (néanmoins) apporté une nouvelle manière de considérer le fait de chanter en groupe »[55]. « Alors même que peu de temps avant, les Chinois pensaient que chanter dans des rassemblements publics était soit puéril soit manquant de dignité », la Chine est devenue, par ces chansons de résistance, « un groupe de chant conscient »[56] (Gong, 2008 : 66). On retrouve ici l'idée que le chant a aidé à fédérer la Chine en tant que nation, aussi bien du point de vue idéologique, comme évoqué pour les années 1900, mais également d'un point de vue pratique car en chantant ensemble, la population partage des paroles mais aussi des idées communes, faisant alors consensus. Chanter devient une activité joyeuse, de partage, qui rend le pays encore plus patriote, mais surtout « fou de musique »[57] (Gong, 2008 : 66). Selon Li Baochen et Fu Baimei : « Partout où l'on se rendait, on pouvait entendre des personnes chanter des chansons de guerre avec beaucoup d'enthousiasme. […] Des vendeurs de rue dans les villes,

[53] « The power of such music is based that songs are written to be sung aloud, which among the illiterate possible ».
[54] « songs were used to teach people what a nation consisted of and urged them to cultivate their moral character ».
[55] « The new war songs, however, brought a new understanding of group-singing ».
[56] « Not very long ago, the Chinese people thought that singing in public gatherings was either childish or undignified […] China became group-singing conscious ».
[57] « Literally, the country is "mad about music" ».

aux garçons paysans dans les campagnes, tous chantaient avec une voix déterminée les chansons de guerre »[58] (Gong, 2008 : 66).

Cette popularité des chants collectifs de résistance a conduit des groupes de chorales, des musiciens et des éducateurs à appeler la population à résister à l'invasion japonaise en prenant part au « Mouvement de chant de résistance contre le Japon » et au « Mouvement de libération nationale » (Tuohy, 2001 : 119). À Shanghai, cet appel a conduit à la formation d'une vingtaine d'organisations musicales, parmi lesquelles de nombreuses « sociétés de chant de masses » (Tuohy, 2001). Ces sociétés se regroupent ensuite autour de Liu Liangmao, musicien et chrétien membre de la YMCA[59], qui crée le 22 février 1935 la « Société de chant des masses » (*Minzhong geyong hui*) (Gong, 2008 : 67). D'autres organisations du même type essaimeront ensuite dans d'autres villes, comme Canton ou Hong Kong (Hung, 1996). Leur but était de renforcer la diffusion d'un sentiment nationaliste dans les écoles, les campagnes (Wong, 1992 : 120, *in* Ho, 2012 : 200) et les usines, en « inspirant la population en masse avec des mélodies émotionnellement chargées »[60] (Hung, 1996 : 904-905). Liu Liangmao compilera nombre de ces chansons dans un recueil intitulé « Collection de chansons pour les jeunes » (*Qingnian geji*) qui sera réimprimé plus de sept fois la même année (Hung, 1996), signe supplémentaire de la popularité de ces chants patriotiques dans l'ensemble de la population.

De nombreuses chorales jouent également ce que l'ethnologue Sue Tuohy (2001 : 119) appelle de « la musique de défense nationale » (*guofang yinyue*). En 1935, Li Baochen organisera par exemple un concert à ciel ouvert devant le Pavillon de l'harmonie suprême (*Tai he dian*) de la Cité interdite. Plus de 40 chorales scolaires, soit plus de 1 000 voix, seront alors réunies. Suite à cet événement, Li Baochen sera nommé en charge, par le gouvernement national, de l'organisation d'un festival de chorales de trois jours dans le Grand Palais du peuple de Nankin (*Nanjing renmin dahui tang*) récemment construit (Gong, 2008). Ce festival fut l'occasion de donner une plus grande visibilité aux chorales universitaires. Les chorales de l'université Yenching à Pékin, de l'université de Nankin et du Conservatoire national de

[58] « Everywhere one goes, one will hear people singing war songs with such enthusiasm. From the street vendors in the cities to the peasant boys in the country, they all sing with one determined voice the songs of war. ».
[59] La « Young Men's Christian Association » (YMCA) est une association chrétienne créée à Londres en 1844. Elle visait alors « à favoriser un développement spirituel, intellectuel, physique et social » (Ma, 2009 : 102). En Chine, les premières YMCA sont implantées à Tongzhou et Fuzhou en 1885. Puis, en 1901, un comité général et un secrétaire national y sont établis. Les activités des YMCA en Chine consistent alors surtout en « la mise en place d'établissements d'enseignement dans les villes chinoises » (Ma, 2009 : 103). En 1912, la YMCA chinoise est reconnue officiellement par la République de Chine qui implante son siège général à Shanghai. En 1915, cette association prend le nom de « Young Men's Christian Association of China », qui perdure encore aujourd'hui hors du continent.
[60] « to inspire the populace with emotion-charged melodies ».

Shanghai chantèrent ainsi pour la première fois à l'unisson des chants principalement patriotiques (Gong, 2008).

En parallèle de ces initiatives, suite à la chute de Nankin le 13 décembre 1937, le Kuomintang forme également plusieurs organisations musicales à Chongqing dans l'espoir que la musique puisse mobiliser plus encore les forces nationales (Gong, 2008). Afin de faire advenir un élan d'engagement dans l'armée nationaliste, le Kuomintang va jusqu'à mettre à disposition un lieu de répétition pour les musiciens et les professionnels de la musique qui voudraient se joindre à la défense de la nation. Dans la même veine, en 1940, un programme de musique militaire est dispensé aux jeunes de 15 à 18 ans qui effectuent leurs trois ans de service militaire, lors de cours de musiques vocales et instrumentales (Liu, 2009 : 204, *in* Ho et Law, 2011 : 374).

Pour « rallier la population à la cause nationale et insuffler un sentiment d'unité »[61] (Wong, 1984 : 124), des chants choraux furent aussi mobilisés dans des pièces d'opéra chinois (Hung, 1996). En août 1937, 13 troupes de théâtre chinois de propagande furent envoyées, d'abord à Shanghai, puis dans d'autres villes intérieures (Hung, 1996). Le chant choral occupait alors la plus grande partie de leur répertoire (Hung, 1996). Cette mise en avant de chorales nationalistes, professionnelles ou scolaires, mais aussi de groupes de personnes chantant spontanément ensemble des chansons de résistance a eu pour conséquence la formation de groupes de chant dans de nombreux villages et villes du pays (Hung, 1996). Les années 1930 ont donc marqué un tournant dans la considération du chant par la population. Le style le plus entendu relevait du nationalisme, du patriotisme et de la défense de la nation, mais surtout la pratique se voulait dorénavant collective. La nation chinoise, menacée par le Japon, s'est donc unifiée notamment par le chant.

1.2.2.3. Dans les écoles, condamner la guerre en chanson

Dès le début des années 1930, les chansons scolaires, sur le modèle des chants présents dans la société, prônent une résistance à l'agression japonaise et une défense de la nation nouvelle. En 1932, le Kuomintang établit un « Comité pour la promotion de l'éducation musicale », qui a pour vocation la standardisation des cours de musique à l'école (Gong, 2008). En plus des cours de chant, déjà rendus obligatoires les années précédentes, les élèves reçoivent des leçons régulières de piano et de violon. Des concours de chorales doivent aussi être organisés dans les

[61] « to "cultivate the revolutionary spirit" and to inspire a "sense of unity" ».

collèges (Gong, 2008). Dès lors, le chant choral est institutionnalisé, ce qui participe à sa propagation au sein de la population.

En réponse à la chute de Nankin, de nouvelles chansons patriotiques, et surtout contre l'invasion japonaise, sont adoptées comme matériaux d'enseignement (Kwok, 1987 : 32, *in* Ho et Law, 2012 : 504). Ces chants sont regroupés sous le titre de « Collection de chansons anti-guerre » (*Fanzhan geji*) et publiés en chinois et en anglais (Ho, 2012). En octobre 1938, afin d'entériner ce choix, le ministère de l'Éducation, par le biais de deux ordonnances, impose que les programmes scolaires des écoles primaires soient centrés sur ces thèmes de l'anti-guerre (Wu, 1999 : 91, *in* Ho, 2012 : 202). Cette décision se traduit notamment par des leçons de musique obligatoires deux fois par semaine, au cours desquels les élèves doivent chanter « des chansons patriotiques et inspirantes », qui les incitent à chanter tous les jours et « réveillent leurs passions politiques »[62] (Ma, 2002 : 103, *in* Ho, 2012 : 202). Des cours de chorales sont également prévus par les écoles comme activités extra-scolaires (Ho, 2012), en plus des heures déjà intégrées dans le programme.

[62] « include patriotic and inspirational songs for students to sing every day and taught patriotic songs to arouse students' political passions ».

1.2.3. Créer une nouvelle musique pour un nouvel État : une ambition devenue communiste

Le PCC est fondé officiellement à Shanghai le 23 juillet 1921 par plusieurs membres de la Société pour l'étude du marxisme, en particulier Chen Duxiu, Li Dazhao et Mao Zedong (Ho, 2012). L'utilisation par les communistes du chant est très tôt perceptible. Pour certains auteurs, et notamment Isabel Wong (2007 : 37), l'arrivée de « L'internationale » (*Guoji ge*) (voir Planche 5) en Chine en 1923 « traduit l'entrée de la Chine dans le mouvement communiste mondial »[63]. En ce sens, l'histoire du communisme chinois s'exprime elle aussi au travers des chansons mobilisées par ses dirigeants.

1.2.3.1. Diffuser l'idéologie communiste en se servant du chant pour être au plus près de la population

Très tôt le PCC insiste sur la nécessité d'utiliser l'art, la littérature orale et le visuel au service de la politique (Gong, 2008 : 62). En janvier 1921, les membres de la « Société de recherche sur le marxisme[64] » (*Makesi xueshuo yanjiuhui*) de l'université de Pékin sont envoyés par le fondateur Li Dazhao dans les campagnes chinoises afin d'enquêter sur les conditions de vie paysannes (Gong, 2008). Ce voyage sera également l'occasion pour ses membres de s'appuyer sur des airs populaires pour composer des chansons expliquant les doctrines du communisme (Gong, 2008) à « une population paysanne largement illettrée que les théories marxistes abstraites et que les publications imprimées ne pouvaient pas atteindre »[65] (Hung, 1996 : 925). Peu de temps après, ces créations « courtes, simples et facilement chantées » (Ho, 2003 : 207) seront dirigées vers les travailleurs. En mai 1922, plusieurs communistes, notamment Li Lisan et Liu Shaoqi, tentent de rallier les travailleurs des mines de charbon de Anyuan et des fonderies d'acier de Daye à leur cause (Gong, 2008). Ils utilisent alors des airs populaires et des chansons scolaires, retravaillés pour transmettre leurs principes communistes (Gong, 2008). En février 1923, lors des grèves initiées par les communistes dans les gares de Pékin et de Hangzhou, ces chansons serviront alors à « propager les idéaux de l'union des travailleurs » mais surtout à « renforcer la solidarité entre travailleurs »[66] (Gong, 2008 : 61). Cette même

[63] « The introduction of the "Internationale" to China in 1923 […] came to be regarded as the signal of China's entrance into the world communist movement ».
[64] Cette société a été fondée en 1920 par Li Dazhao à l'université de Pékin.
[65] « Through songs, attempted to reach a largely illiterate peasant population abstract Marxist theories and printed publications could not reach ».
[66] « Songs were also used as a means of propagating the ideals of the workers' union and the strength of solidarity ».

année, les communistes établis à Hailufeng, près de Canton, n'hésiteront pas à transformer des chansons populaires cantonaises en chansons anti-propriétaire afin de « mobiliser la population paysanne dans leur région de base »[67] (Gong, 2008 : 61).

Le chant passe alors du statut d'outil d'agitation à celui de moyen de propagande pour les communistes. Cette évolution de considération conduit à la publication, en 1926, d'une « Collection de chansons révolutionnaires » (*Geming geji*) qui inclut notamment des chansons chantées lors du mouvement du 30 mai 1925 (Smith, 2002 : 197). Ce n'est cependant qu'en octobre 1927, à l'occasion du Soulèvement de la récolte d'automne[68] (*Qiushou qiyi*), que Mao invite ses troupes à « chanter des proclamations officielles sous forme de chansons folkloriques »[69] (Gong, 2008 : 62). Cette nouvelle utilisation du chant comme moyen de communication est en partie affirmée officiellement en 1929, lors des Résolutions de Gutian (*Gutian huiyi jueyi*) (Gong, 2008 : 61). Mao, qui tente d'établir une base armée pour former ce qui deviendra le Soviet du Jiangxi de 1931 à 1934, insiste alors sur l'importance de collecter les chansons révolutionnaires préexistantes dans la région du Jianxi (Gong, 2008). Par ces chants, ensuite arrangés par des équipes de propagande, Mao cherche ainsi à rallier le peuple à sa cause (Gong, 2008).

La collecte des formes locales des opéras (Gong, 2008) et des chansons populaires s'intensifie dans les années 1930-1940. L'Académie des arts de Lu Xun (*Lu Xun yishu xueyuan*), souvent désignée par l'appellation abrégée Luyi (Hung, 1996), est ainsi créée en avril 1938 à Yan'an, à l'époque capitale de la province du Shaanxi (Tuohy, 2001). Les musiciens, au-delà de collecter les chants, y sont chargés de les adapter, et ainsi de « revisiter la musique populaire locale avec un nouveau contenu idéologique »[70] (Tuohy, 2001 : 113). Des troupes musicales, réquisitionnant la population locale, diffusent ensuite « cette nouvelle musique de l'État socialiste »[71] afin qu'elle atteigne toujours plus de monde (Tuohy, 2001 : 114). En mars 1939, ces collectes de chansons populaires régionales, mais aussi des chansons enfantines locales et des chants révolutionnaires étrangers (Wu, 1990 : 30, *in* Ho, 2012 : 197) revêtent un caractère plus formel. Des étudiants se réunissent à Luyi pour former un « Groupe d'étude des chansons folkloriques » (*Minge yanjiuhui*) (Hung, 1996 : 908).

[67] « to mobilise the peasant population in their base areas ».
[68] Le Soulèvement de la récolte d'automne est une insurrection paysanne entreprise par Mao, le 7 septembre 1927, au niveau de la frontière entre les provinces du Hunan (dont il est originaire) et du Jiangxi. Un Soviet communiste du Hunan y sera ensuite brièvement installé, avant que ces milices paysannes ne soient repoussées par les nationalistes.
[69] « One experiment was the writing of official proclamations in folksong form ».
[70] « musicians revised local folk music with new ideological content ».
[71] « the new music of the socialist state ».

Ils sont alors envoyés dans la région frontalière Shan-Gan-Ning[72] (*Shan-Gan-Ning bianqu*) (Gong, 2008 : 38) pour collecter « les chants des minorités de Mongolie, les chansons musulmanes et les chants des communautés tibétaines »[73] (Hung, 1996 : 908).

Le but de ces collectes était alors non plus seulement de rallier les paysans, mais aussi de « populariser les messages communistes » dans cette région (Gong, 2008 : 38) et ainsi de « servir la propagande révolutionnaire » (Lee, 1995 : 102). Les mélodies des musiques récoltées étaient très souvent réarrangées, tandis que les paroles étaient conservées mais leur ordre réorganisé pour servir au mieux les propos politiques des communistes (Hung, 1996). La célèbre chanson guerrière de l'époque « Les trois grandes règles de discipline et les huit points d'attention » (*San da jilü ba xiang zhuyi*) (voir Planche 5) se base ainsi sur une mélodie populaire de la région du Hubei-Henan-Anhui. Ce chant, après modification, insiste fortement sur de petites injonctions, telles que « ne jamais voler une aiguille et du fil à la population »[74] (Hung, 1996 : 913). L'effet recherché était alors de rassurer la population sur la non-brutalité de l'Armée rouge[75] (*Zhongguo gongnong hongjun*) (Perris, 1983) en vantant la probité de ses troupes.

Selon Arnold Perris (1983 : 8), « l'utilisation organisée de la musique comme propagande à destination de la population »[76] n'est réellement perceptible qu'en 1940. Cette année-là, à Yan'an, l'Armée rouge commence à diffuser sur des émetteurs radios des chansons interprétées en chœur, pour tranquilliser les fermiers et les villageois sur les intentions des communistes (Perris, 1983). La même année, la Chorale de Yan'an (*Yan'an hechangtuan*), qui jouait fréquemment pour les paysans, est également créée et des cours de chant sont donnés par des musiciens communistes dans la rue (Hung, 1996). En parallèle des feuilles de chant distribuées lors de ces cours, ces chansons étaient également publiées en nombre dans « des magazines, des journaux, […] des livres de musique et des tracts »[77] (Hung, 1996 : 926). Le chant revêt dès lors le caractère d'outil « militaire et politique » (Hung, 1996 : 904).

[72] Cette région correspond à un proto-État formé par le PCC suite à la chute du Soviet de Jiangxi. Elle s'étend au nord de la province du Shaanxi, dont la capitale est Yan'an, au sud-est de la province de Ningxia et à l'est de la province du Gansu.
[73] « minority songs from the Mongolian, Muslim, and Tibetan communities were also gathered ».
[74] « never to take a single needle piece of thread from the masses ».
[75] Cette armée, aussi appelée « Armée de libération populaire de Chine » (*Zhongguo renmin jiefang jun*), est fondée par le PCC le 1er août 1927 pour faire face au Kuomintang lors de la guerre civile.
[76] « the organized use of music for propaganda to the populace ».
[77] « Songs also appeared regularly in magazines and newspapers, as well as in abundant music books and pamphlets ».

1.2.3.2. Lutter contre le capitalisme et le nationalisme en vouant un culte à Mao Zedong, objectifs premiers des chants de propagande communistes

Dès les années 1930, le chant était placé au cœur des campagnes de propagande communiste (Hung, 1996). L'objectif des communistes était donc de se servir de la musique pour créer et diffuser des mythes et des symboles politiques (Hung, 1996). Cette volonté conduit Lü Ji, musicien communiste venu de Wuhan, à appeler, en 1936, à la création d'une musique socialiste qualifiée de nouvelle musique (*xin yinyue*). C'est en partie pour répondre à cette initiative que l'Académie des arts de Lu Xun, ou Luyi, sera créée en 1938. Cette académie proposera notamment des cours de musique, de théâtre, d'art et de littérature, disciplines que Mao et ses partisans désignent comme « les armes les plus efficaces pour encourager et organiser la population »[78] (Hung, 1996 : 903). La création d'un département de musique à Luyi traduit donc le fait que « les communistes s'engagent à donner à la musique une légitimité institutionnelle et la place au centre de la scène de leur révolution socialiste paysanne »[79] (Hung, 1996 : 903).

Ce principe est confirmé par Mao, le 1er février 1942, lors de son discours au « Forum de Yan'an sur les arts et la littérature » (*Zai Yan'an wenyi zuotan hui shang de jianghua*), tenu à l'occasion de l'ouverture de l'École centrale du PCC à Yan'an (*Zhonggong zhongyang dangxiao Yan'an*). Dans sa déclaration, Mao insiste sur le fait que « l'art sert la politique et les masses »[80] (Gong, 2008 : 68-69) et par là même « l'idéologie communiste » (Ho et Law, 2011 : 375). Il considère également que les chansons populaires, en plus de leur « force symbolique », ont l'avantage d'allier simplicité et collectivité (Hung, 1996 : 908). Elles sont donc aisément mobilisables pour « servir la lutte des classes, les masses, et le réalisme socialiste »[81] (Ho et Law 2009 : 504). Parmi les productions communistes, les chansons militaires, contre l'ennemi japonais, insistaient en particulier sur « l'héroïsme, la gloire, l'honneur et le patriotisme »[82] (Hung, 1996 : 908) des combattants chinois, vus d'un point de vue « collectif et de dévotion publique et non des souffrances individuelles »[83] (Hung, 1996 : 915).

[78] « the most effective weapons in inciting and organizing the people ».
[79] « the Communists' commitment to give music an institutional legitimacy and place it at the center stage of their rural socialist revolution ».
[80] « art serve politics and the masses ».
[81] « serve the class struggle, and comply with the 'mass line' and the requirements of socialist realism ».
[82] « war music abounded in heroism, glory, honor and patriotism ».
[83] « they were about collective and public devotion not about private pains and sufferings ».

L'idée plus générale que la guerre était aussi « une bataille contre la société corrompue et le gouvernement nationaliste incompétent, ainsi qu'un combat pour la libération des opprimés »[84] transparaissait également dans ces chansons (Hung, 1996 : 916). L'objectif de Mao était alors de convaincre la population de s'opposer au régime capitaliste et de fonder une nouvelle société avec de nouvelles valeurs politiques et sociales, à l'aide de chansons telles que « Dans l'espoir d'une nouvelle Chine » (*Zanmei xin zhongguo*), écrite en 1938. Très vite, des chansons vont être composées, cette fois-ci, en l'honneur de Mao, et de sa capacité à « réunir la population […] autour d'une nouvelle Chine »[85] (Ho et Law, 2012 : 403). Par exemple, le chant « Notre chef Mao Zedong » (*Zanmen de lingxiu Mao Zedong*) (voir Planche 5) insiste sur « l'amour illimité du peuple révolutionnaire pour Mao »[86] (Ho et Law, 2012 : 403).

De telles chansons font écho aux déclarations de Mao sur l'art, résumée dans son allocution du 30 octobre 1944, à l'occasion de son discours sur « Le Front uni pour le travail culturel » (*Wenhua gongzuo zhong de tongyi zhanxian*). Pour lui : « Une armée sans culture est une armée idiote, et une armée idiote ne peut pas vaincre l'ennemi »[87] (Perris, 1983 : 9). Si l'ennemi était initialement le Japon, les chansons communistes à l'encontre des nationalistes se multiplient dès la fin de la guerre de résistance (Hung, 1996). Pendant la guerre civile, qui durera de 1946 à 1949, ces chansons seront diffusées au sein de la société, notamment grâce à leur publication dans des recueils tels que « Chansons de la libération » (*Jiefang gesheng*) (Hung, 1996 : 922). Des ensembles musicaux ralliés à la cause maoïste sont également chargés de « célébrer en chanson la victoire »[88] dans les villes et les villages, peu à peu conquis par les communistes (Hung, 1996 : 924). On trouve donc ici les fondements de l'utilisation du chant comme outil de positionnement politique et vecteur de propagande, toujours à l'œuvre aujourd'hui.

De l'instauration de la République de Chine en 1912 à la fin de la guerre civile en 1949, les forces politiques en place, nationalistes et communistes notamment, n'ont eu de cesse de vouloir faire émerger une « nouvelle musique », principalement républicaine pour les premiers et patriotique pour les seconds. Les chants scolaires, comme à la fin de la période impériale, servaient alors à véhiculer l'idéologie du gouvernement au pouvoir. La considération du chant comme outil politique s'ancre donc d'autant plus fermement que certaines musiques, jugées

[84] « The war was a battle against corrupt society and inept government and a fight for the liberation of the oppressed ».
[85] « role as a unifying symbol for the new China ».
[86] « expresses the boundless love of the revolutionary people for Mao Zedong ».
[87] « an army without culture is a dull-witted army, and a dull-witted army cannot defeat the enemy ».
[88] « a host of songs were written […] to celebrate the victories ».

trop novatrices et influentes, sont dénigrées aussi bien par les nationalistes que les communistes. Les prémisses de la propagande et de la censure musicale d'État se développent donc à cette période. Au-delà de la diversité des types de chant présents, la démocratisation du chant collectif constitue certainement la plus grande nouveauté de ces trois décennies en Chine. Cette pratique perdurera avec l'arrivée au pouvoir des communistes, le 1er octobre 1949, notamment par l'intermédiaire du développement des chants de masse.

Planche 5 : Des exemples de chansons communistes entonnées dans les années 1920-1930

a) « L'Internationale » (*Guoji ge*), traduite en chinois en 1923



Source : https://www.youtube.com/watch?v=85OLkAFOlYM, consulté le 13 mars 2022.

b) « Les trois grandes règles de discipline et les huit points d'attention » (*San da jilü ba xiang zhuyi*), un chant communiste basé sur une mélodie provinciale



Source : https://www.youtube.com/watch?v=cZlTKdq4Yb4, consulté le 13 mars 2022.

c) « Dans l'espoir d'une nouvelle Chine » (*Zanmei xin zhongguo*), l'expression de la volonté de Mao de construite une nouvelle société socialiste



Source : https://www.youtube.com/watch?v=9rGaFbGRWVM, consulté le 13 mars 2022.

d) « Notre chef Mao Zedong » (*Zanmen de lingxiu Mao Zedong*), un chant louant la grandeur de Mao



Source : https://www.youtube.com/watch?v=krFpoKwFNKM, consulté le 13 mars 2022.

1.3. La musique et le chant, des outils de mise au pas de la population par les maoïstes

L'importance accordée par les communistes maoïstes à la musique, et en particulier au chant, est perceptible dans le choix même de l'hymne national chinois. La « Marche des volontaires » (*Yiyongjun inxingqu*) a en effet été sélectionnée en tant que tel, le 26 septembre 1949 (Ho, 2012), soit cinq jours avant l'instauration officielle de la République populaire de Chine (RPC). Ce choix illustre l'importance accordée à la musique, qui doit, sur le modèle de cet hymne national communiste, prôner le « sens de l'unité populaire » (Hung, 1996 : 902).

1.3.1. Faire advenir une musique conforme aux principes communistes, objectif premier de Mao

Diffuser une nouvelle musique caractéristique de la RPC, passe pour Mao par une restructuration des organes étatiques en charge de la musique et de l'éducation. Ces derniers, en définissant les caractéristiques strictes des musiques acceptables, participent alors à l'exclusion de tout autre genre non communiste, donc jugé non conforme.

1.3.1.1. Des organismes de musique officiels créées pour poursuivre les collectes de chants populaires et la création de chansons communistes

Dès les premiers jours de son accession au pouvoir, Mao insiste sur la « nécessité d'avoir une musique nationale » qui s'appuie sur « les coutumes, les sentiments, le langage et l'histoire de la nation »[89] (Perris, 1983 : 9). Il invite alors les compositeurs à créer de nouvelles chansons communistes, en « apprenant du peuple et des formes populaires des opéras villageois et des spectacles de chant et de danse »[90] (Perris, 1983 : 8). Pour ce faire, de nouvelles collectes sont organisées dans les campagnes chinoises. Stephen Jones (2003 : 288) indique qu'« une fois la paix nationale revenue en 1949 », les « matériaux des traditions musicales populaires », en particulier « les chansons populaires et les opéras »[91], étaient systématiquement collectés en Chine. Ce travail de terrain était alors réalisé par des « cadres culturels locaux et des musiciens des nouvelles troupes étatiques »[92] (Jones, 2003 : 288), sous la supervision du Service administratif des compilations, lui-même placé sous l'autorité du Conseil des affaires de l'État

[89] « a need for a national music […] inseparable from the customs, feelings and even the language of the people, from the history of the nation ».
[90] « learn from folk and other popular forms, village operas, song and dance shows ».
[91] « with national peace in 1949, material on folk musical traditions was systematically collected throughout China […] particularly folksong and opera ».
[92] « local cultural cadres and musicians in the new state troupes ».

(Trébinjac, 2000 : 129). Le but était alors de « collecter les traditions musicales des différentes ethnies » chinoises – y compris celle de Taïwan et Hong Kong (Amar, 2020b) – différenciées à l'époque selon leur religion, leur langue et leur musique (Trébinjac, 1990b).

Puisque le PCC se devait de définir ce qu'était l'identité nationale, il était nécessaire que chacun ait connaissance de l'autre, aussi éloigné soit-il, tant géographiquement que socialement. Des musiciens étaient dès lors chargés de composer des mélodies « à la mode de » pour diffuser les musiques minoritaires au sein de la population, sans que ces dernières ne soient trop déconcertantes (Trébinjac, 1990a). La musique était alors un moyen de « réduire le sentiment d'altérité » (Trébinjac, 1990a : 115) et donc de faire nation. Les plus de « 10 000 fonctionnaires chargés de collecter les musiques nationales » devaient ensuite, après avoir modifié voire censuré ces chants, en « établir une compilation » (Trébinjac, 2000 : 129). Ces chansons voyaient donc leurs paroles initiales modifiées pour « suivre une ligne reflétant la politique du parti » (Trébinjac, 1990a : 115) et donc respecter les valeurs socialistes.

Sabine Trébinjac (1990a : 115) souligne ainsi que de nombreux « chants d'amour répertoriés lors de la collecte des chansons ethniques sont devenus des chants de louange de la Chine nouvelle ou de longue vie au Grand Timonier ». Certains chants populaires sont également réarrangés car jugés par le pouvoir comme relevant de « la vieille société, lorsque le peuple était dominé et opprimé » (Bilan du travail d'adaptation des chants populaires, 1956 : 105-120, *in* Trébinjac, 1990b : 73). De nombreuses « publications d'anthologies des musiques des minorités nationales », qui sont en réalité « une série de produits nouveaux étiquetés "chansons chinoises" censées représenter la RPC » (Trébinjac, 1990a : 115), découlent donc de ces collectes. En 1961, une nouvelle « Anthologie des chansons folkloriques chinoises » (*Zhongguo minjian gequ jicheng*) a été commandée, mais n'a jamais pu voir le jour en raison de la campagne des quatre purifications[93] (*siqing yundong*) de 1964 (Jones, 2003).

Rapidement, en vue de créer une musique nouvelle conforme aux attentes de Mao, il a été nécessaire de structurer des organisations étatiques ayant le monopole de la musique. Dès le mois de mai 1949, seule la « Compagnie chinoise d'enregistrement » (*Zhongguo changpian jituan youxian gongsi*), tout juste créée, est autorisée à produire de la musique (Amar, 2020a).

[93] Les « quatre purifications » correspondent à la volonté de Mao Zedong d'assainir la politique, l'économie, les organisations et l'idéologie. Ces purifications ont été ordonnées dans un document publié en mai 1963, connu sous le nom de « premiers dix points ». Cette politique s'inscrit dans le Mouvement éducatif socialiste (*Shehuizhuyi jiaoyu yundong*) mené entre 1962 et 1965-1966, qui visait à retrier les éléments réactionnaires présents au sein du PCC. Cette campagne a conduit à la mort et à la persécution de milliers de personnes, et a précédé la Révolution culturelle (Domenach et Richer, 1987).

En juillet 1949, l'Association nationale des personnels de la musique chinoise est également créée (Wong, 1984). Son objectif est alors « la propagation d'une musique conforme aux exigences du Parti à travers la formation d'une nouvelle génération de musiciens socialistes » (Ju, 2002, *in* Amar, 2020a).

Entre 1954 et 1959, cet encadrement de la musique s'intensifie. La création de l'Association chinoise des compositeurs (*Zhongguo zuoqu jia xiehui*) en 1954 (Ho et Law, 2004) est ainsi suivie de la création d'un Département de la musique nationale (*Minzu yinyue xi*) en 1956 (Grenier-Borel, 2019). En 1959, l'Association nationale des personnels de la musique chinoise, créée en 1949, devient l'Association des musiciens chinois (*Zhongguo yinyue jia xiehui*) (Wong, 1984). Les musiciens sont dès lors « supportés et dirigés par l'État » pour « composer, enseigner, jouer en public et faire des recherches sur la musique chinoise »[94] (Ho et Law, 2004 : 152). Dans les années 1960, ces différentes institutions seront chargées d'appliquer la stratégie officielle des trois « -hua » s'appliquant à la musique, à savoir la révolutionnariser, la nationaliser et la populariser (*geminghua, minzuhua, dazhonghua*) (Tuohy, 2001).

1.3.1.2. Éducation musicale, chorales et censure, des moyens efficaces pour diffuser une nouvelle musique

L'école constitue le premier vecteur pour populariser et donc diffuser cette nouvelle musique orchestrée par les communistes. Comme les régimes précédents, le PCC au pouvoir s'appuie sur les chants scolaires pour transmettre sa nouvelle vision politique. L'éducation musicale à l'école est donc adaptée aux « nouvelles croyances et valeurs requises pour construire un société socialiste révolutionnaire […] conforme à l'idéologie marxiste, léniniste et maoïste »[95] (Ho et Law, 2012 : 403-404). Les nouveaux recueils de chants pour enfants ont donc une forte orientation révolutionnaire. Ces chansons dépeignent notamment les nouveaux ennemis de la Chine tels « l'impérialisme culturel américain » et la « prétendue toxicité de la musique occidentale »[96] (Cathcart, 2010 : 205). Dès 1950, dans la « Chanson des professeurs » (*Jiaoshi zhige*), ces derniers sont dépeints comme des « militants culturels » (Cathcart, 2010 : 207). À ce titre, ils devront prendre part, en 1965, à la destruction des « quatre vieilleries »[97] : la vieille

[94] « supported and directed by the state to compose, teach, perform and research music ».
[95] « new beliefs and values required to build a socialist revolutionary society […] governed by Marxist-Leninist-Maoist ideology ».
[96] « American "cultural imperialism" […] the alleged toxicity of Western music ».
[97] Cette destruction correspond aux « quatre purifications » (*siqing*), qui ont précédé la Révolution culturelle (Jones,1999).

culture, la vieille idéologie, les vieilles coutumes et les vieilles habitudes, en bannissant notamment les vieux manuels scolaires, les vieux textes de littérature, les vieux films et les vieilles pièces de théâtre (Wan, 2000).

Les chansons produites pour les écoles sont généralement reprises en tant que chansons de masse et inversement. Le 5 mars 1963 la campagne nationale « Apprendre du bon exemple de Lei Feng » (*Xuexi Lei Feng hao bangyang*) est ainsi lancée (Ho, 2010). Lei Feng, présenté comme un soldat de l'Armée rouge mort dans un accident, est considéré par le PCC comme une icône de l'esprit communiste en raison « de sa modestie, de son altruisme et de son dévouement corps et âme pour le peuple »[98] (Ho, 2010 : 74). Des films, comme « Lei Feng » sorti en 1964, ainsi que des chansons telles que « Apprendre du bon exemple de Lei Feng » (*Xuexi Lei Feng hao bangyang*) sont réalisés en son honneur (Ho, 2010). Considéré comme source d'inspiration pour les élèves, l'apprentissage de ces chansons est rendu obligatoire dans les écoles (Ho, 2010) et se diffuse aussi au sein de la société. Isabel K.F. Wong (2007 : 37), étudiante lors de l'arrivée au pouvoir des communistes et désormais chercheuse, souligne qu'au début des années 1950 cette chanson, en plus d'autres chansons de masse telles que « Nous, travailleurs, avons de la force » (*Zanmen gongren you liliang*) (voir Planche 6), étaient chantées « lors des cours de musique mais aussi à l'occasion de nombreux rassemblements politiques et manifestations, pendant les sessions de travail à la campagne auxquels tous les étudiants devaient participer, mais également pendant notre temps libre pour nous amuser »[99].

La popularité de ces chants, dont certains étaient des chansons populaires et révolutionnaires de l'Union soviétique traduites en chinois (Ho et Law, 2004), tenait de leur simplicité et de leur diffusion par des chorales et des grands orchestres, dès le milieu des années 1950 (Manuel, 1988, *in* Ho et Law, 2004). Au début des années 1960, une nouvelle étape dans l'utilisation et la diffusion du chant comme outil politique de contrôle de la population est franchie. Le PCC au pouvoir considère que les artistes, désignés comme « travailleurs culturels », doivent apprendre au contact du peuple (Ho et Law, 2004) pour pouvoir ensuite « faire de la propagande d'État » (Thrasher, 1981). Il encourage donc tout un chacun, travailleurs d'usine, paysans, soldats et étudiants à composer leurs propres chansons en accord avec la théorie de Mao de la « ligne de masse »[100] (Ho et Law, 2004 : 504).

[98] « a modest and selfless person serving the people with heart and soul ».
[99] « We sang these songs in music classes and numerous political rallies and demonstrations, during the labor sessions in the countryside that every student had to participate in, and in our leisure time to amuse ourselves ».
[100] La théorie de la ligne de masse consiste à partir des besoins des masses pour définir une politique prolétarienne adaptée aux masses (Bari, 2018). « Elle implique un style de travail simple et dénué de formalisme, l'enquête auprès des masses, la critique et l'autocritique et l'épreuve des faits » (Bari, 2018 : 7).

En parallèle de cette popularisation des chansons communistes, une censure de toute autre musique qui pourrait concurrencer la diffusion de cette nouvelle musique conforme à l'idéologie communiste est mise en place. Puisque pour Mao tout doit représenter le message officiel, aucune musique n'est innocente (Perris, 1983). Dès lors, « toutes les musiques négatives ainsi que ceux qui les enseignent et les jouent »[101] sont contrôlés et remplacés (Perris, 1983 : 2). Aucune musique qui suggérerait de manière ouverte ou implicite une contre-culture ou qui pourrait devenir un vecteur de critique n'est autorisée (Perris, 1983). En plus de la « musique jaune » (*huangse yinyue*) déjà décriée par les communistes au moment de son apparition dans les années 1930 (Amar, 2020a), Mao est aussi fermement opposé aux pièces de théâtre chinois (Perris, 1983). Il considère que la plupart du temps, « les opéras, qui relatent les histoires de la cour, qui évoquent les fantômes ou la magie, qui s'appuient sur des moralités bouddhiques ou confucianistes, ou encore qui chantent des romances sentimentales »[102] (Perris, 1983 : 5), dénigrent le peuple en dépeignant les personnes banales en tant que domestiques ou imbéciles.

Cette censure officielle s'accompagne, à mesure que les conditions de vie sont affectées par les réformes communistes, d'une censure plus informelle. Sabine Jones (1999 : 45) souligne ainsi qu'à partir du milieu des années 1950, « les campagnes de collectivisation, le travail forcé et les grands rassemblements de masse, réduisent le temps libre autrefois consacré à des passe-temps culturels »[103]. Selon un musicien amateur qu'elle a pu interroger, le véritable coup d'arrêt de la pratique musicale amateur est porté par les famines des années 1959-1961, qui enlève toute énergie, et donc aussi celle de jouer (Jones, 1999). Une réduction de la pratique musicale autre que celle exigée par le gouvernement est donc observée consécutivement à la détérioration des conditions de vie de la population. L'amenuisement des genres musicaux qui en résulte sera poussé à son paroxysme lors de la Révolution culturelle.

[101] « control of "negative" music and of those who taught it and performed it ».
[102] « genres of operas with their stories of court life, ghosts and magical beings, of Buddhist and Confucian moralities and sentimental romances ».
[103] « as campaigns, mass meetings and forced labour intensified, people simply had less free time for cultural pursuits ».

Planche 6 : Des exemples de chansons de masse communistes écrites après 1949

a) « Apprendre du bon exemple de Lei Feng » (*Xuexi Lei Feng hao bangyang*), une chanson qui exalte les valeurs communistes de dévouement et d'altruisme



Source : https://www.youtube.com/watch?v=u3NJf9GtvCw, consulté le 16 mars 2022.

b) « Nous, travailleurs, avons de la force » (*Zanmen gongren you liliang*), une chanson diffusée à de nombreuses occasions au sein de la société



Source : https://www.youtube.com/watch?v=NbWSZ-xWK0I, consulté le 16 mars 2022.

1.3.2. Une musique chinoise transformée par la Révolution culturelle

Pour Mao, la mise en place d'une « culture révolutionnaire est une arme révolutionnaire […] qui prépare largement la population […] idéologiquement avant que la révolution arrive en tant que telle »[104] (Perris, 1983 : 6). Cette position explique en partie que la Grande Révolution culturelle prolétarienne (*Wuchan jieji wenhua dageming*) – qui s'achèvera avec la mort de Mao en 1976 – soit lancée le 8 août 1966, à l'occasion de la 11ème Assemblée plénière du 8ème Comité central. L'une des préoccupations majeures de cette Révolution culturelle est la réussite du socialisme chinois (Ho, 2010) par la transformation de la culture chinoise féodale et bourgeoise héritée des siècles passés (Ho et Law, 2004). L'un des piliers de cette transformation s'appuie sur une musique nouvelle très encadrée.

*1.3.2.1. Les chants révolutionnaires et « les huit travaux » (***yangbanxi***), seule forme de musique tolérée*

Au moment de la Révolution culturelle, seules les chansons révolutionnaires et huit autres musiques étaient autorisées par le PCC au pouvoir. Les compositeurs se devaient alors d'exalter le patriotisme (Thrasher, 1981) afin d'accroître « l'enthousiasme populaire pour l'idéologie révolutionnaire »[105] (Ho et Law, 2012 : 404). Pour ce faire, les chants de masse composés à l'époque se devaient d'être teintés de « rougeur, éclat et luminosité »[106] (Ho et Law, 2004 : 153). Bien que les écoles aient été fermées au cours de la Révolution culturelle (Ho et Law, 2004), certaines des chansons jusque-là apprises dans les classes étaient diffusées au sein de la société. Parmi les plus de 5 000 chansons patriotiques disponibles à l'époque (Bryant, 2005), les quelques-unes suivantes semblent avoir le plus marqué les esprits : « La chanson de la jeunesse révolutionnaire » (*Geming qingnian zhige*), « Nous sommes les gardes rouges du Président Mao » (*Women shi Mao zhuxi de hong weibing*), « Les générations futures n'oublieront jamais la bonté du Président Mao » (S*hishi daidai mingji Mao zhuxi de enqing*), « Vive le Président Mao » (*Wansui Mao zhuxi*) (Ho, 2010), « Naviguer sur la mer dépend du timonier » (*Dahai hangxing kao duoshou*), « Un soleil d'or brille sur Pékin » (*Beijing you ge jin taiyang*), « Chanter une chanson montagnarde en l'honneur du Parti » (*Chang zhi shange gei dang ting*), « J'adore la place Tiananmen de Pékin » (*Wo ai Beijing Tiananmen*) (voir Planche 7).

[104] « Revolutionary culture is a powerful revolutionary weapon for the broad masses of the people. It prepares the ground ideologically before the revolution comes ».
[105] « popular enthusiasm for revolutionary ideology ».
[106] « redness, brightness and luminosity ».

« L'Orient est rouge » (*Dong fang hong*), chant créé pour le culte de Mao (Hung, 1996), devient alors l'hymne de la Révolution culturelle (Ho, 2010). De 1972 à 1976, cinq volumes d'anthologie regroupant certaines de ces nombreuses chansons sont publiés sous le nom de « Nouvelles chansons du champ de bataille » (*Zhangdi xinge*) pour « promouvoir les campagnes politiques et les idéologies »[107] (Bryant, 2007 : 88). Au-delà d'« offrir de nouvelles chansons aux travailleurs, aux paysans et aux soldats »[108], le premier volume de l'anthologie avait pour but de commémorer les 30 ans du discours de Mao à la conférence de Yan'an (Bryant, 2005 : 153). Ces chansons étaient largement diffusées sur les ondes radio, à la télévision, dans les journaux papier nationaux, mais aussi lors de réunions, de rassemblements et sur les lieux de travail (Bryant, 2005).

[107] « promote political campaigns and ideologies ».
[108] « offer new songs for the workers, peasants, and soldiers ».

Planche 7 : Des exemples de chansons patriotiques et révolutionnaires les plus entendues pendant la Révolution culturelle.

a) « La chanson de la jeunesse révolutionnaire »
(*Geming qingnian zhige*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=G8d6yzcGcYI, consulté le 18 mars 2022.

b) « Nous sommes les gardes rouges du Président Mao »
(*Women shi Mao zhuxi de hong weibing*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=PyTIamfYve0, consulté le 18 mars 2022.

c) « Les générations futures n'oublieront jamais la bonté du Président Mao »
(*Shishi daidai mingji Mao zhuxi de enqing*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Q3c_ZaN3Nm8, consulté le 18 mars 2022.

d) « Vive le Président Mao »
(*Wansui Mao zhuxi)*



Source : https://www.youtube.com/watch?v=X7bwh7Fol7Q, consulté le 18 mars 2022.

e) « Naviguer sur la mer dépend du timonier »
(*Dahai hangxing kao duoshou*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=K4Ytv8CikWY, consulté le 18 mars 2022.

f) « Un soleil d'or brille sur Pékin »
(*Beijing you ge jin taiyang*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=nPX81bDnE0c, consulté le 18 mars 2022.

g) « Chanter une chanson montagnarde en l'honneur du Parti »
(*Chang zhi shange gei dang ting*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=pkkK8KEqlpc, consulté le 18 mars 2022.

h) « J'adore Tiananmen à Pékin »
(*Wo ai Beijing Tiananmen*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Axxt01yzqlw, consulté le 18 mars 2022.

i) « L'Orient est rouge » (*Dong fang hong*), l'hymne de la Révolution culturelle



Source : https://www.youtube.com/watch?v=GndAiU2qoDI, consulté le 18 mars 2022.

En parallèle de ces chansons révolutionnaires et patriotiques, seuls « huit modèles de pièces révolutionnaires modernes » (*geming xiandai yangbanxi*) étaient autorisés (Fan, 2013). La suite symphonique *Shajiabang*, les deux ballets « Le détachement féminin rouge » (*Hongse niangzijun*) et « La fille aux cheveux blancs » (*Bai mao nü*), ainsi que les cinq opéras, que sont « La lanterne rouge » (*Hong deng ji*), « La prise de la montagne du tigre » (*Zhiqu weihushan*), « Le port » (*Haigang*), « Raid sur le régiment du tigre blanc » (*Qixi baihu tuan*) et « Shajiabang », (voir Planche 8) étaient alors présentés comme « les seuls travaux musicaux officiels de la Chine communiste »[109] (Ho, 2010 : 74). Ces cinq modèles d'opéra autorisés ont été créés dès 1963 par Jiang Qing, actrice et femme de Mao (Ho et Law, 2004), qui souhaitait « réviser bon nombre d'opéras de Pékin » (Ho et Law, 2004 : 154) en y infusant « les idéaux communistes de lutte des classes et de résistance à l'oppression étrangère » [110] (Clark, 2008 : 22). Ces huit modèles ont donc été repris pendant plus de dix ans à chaque occasion musicale, et notamment lors de la célébration de l'anniversaire de l'instauration de la RPC sur la place Tiananmen chaque 1er octobre (Tuohy, 2001). Plus de 800 millions de personnes se sont donc vu imposer d'écouter, tout ou partie, d'une de ces huit compositions (Perris, 1983 : 18), sans avoir la possibilité d'écouter d'autres genres musicaux.

[109] « the only official musical works of Communist China ».
[110] « revising a number of Beijing operas » / « Communist ideals of class struggle and resistance to foreign oppression ».

Planche 8 : Des extraits des « huit œuvres modèles » (*yangbanxi*) autorisées pendant la Révolution culturelle

a) La suite symphonique *Shajiabang*



Source : https://www.youtube.com/watch?v=vLVm15yonFM, consulté le 18 mars 2022.

b) Le ballet « Le détachement féminin rouge » (*Honge niangzijun*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=9p9nVx-0gv4, consulté le 18 mars 2022.

c) Le ballet « La fille aux cheveux blanc » (*Bai mao nü*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=wrpp8d56OGo, consulté le 18 mars 2022.

d) L'opéra « La lanterne rouge » (*Hong deng ji*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=R1hX4rVmaLg, consulté le 18 mars 2022.

e) L’opéra « La prise de la montagne du tigre » (*Zhiqu weihushan*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=dXugAEoIshI, consulté le 18 mars 2022.

f) L’opéra « Le port » (*Haigang*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=2yBwiZKD4nA, consulté le 18 mars 2022.

g) L’opéra « Raid sur le régiment du tigre blanc » (*Qixi baihu tuan*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=nJGP7DADkog, consulté le 18 mars 2022.

h) L’opéra « *Shajiabang* »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=XXZVvl91v3Q, consulté le 18 mars 2022.

1.3.2.2. Une mise à l'index de la musique pré-1949, accusée de véhiculer une pensée bourgeoise

Lors de la Révolution culturelle, les opéras traditionnels, comme les opéras révolutionnaires composés avant 1949, sont strictement interdits (Perris, 1983). Il en est de même pour toute autre musique composée avant 1949 (Ho et Law, 2004), accusée de vanter des idéologies féodales (Ho et Law, 2011), d'autant plus, lorsqu'il s'agit de musique occidentale, soupçonnée de défendre la bourgeoisie et le capitalisme (Ho et Law, 2012). Les Gardes rouges étaient alors chargés de détruire les manuels et les instruments utiles à de tels types de musique (Ho et Law, 2004). Une autre conséquence fut la fermeture du Conservatoire central de Pékin et du Conservatoire de Shanghai pendant toute la Révolution culturelle (Larson, 1980). Pour éviter que des formes anciennes de musique persistent malgré tout, à partir de 1966, les ensembles de musique au niveau local sont également dissous et remplacés par des « orchestres d'État » (Thrasher, 1981 : 45). Ces derniers ont pour mission de voyager de ville en ville et d'y jouer « les nouvelles créations reflétant l'idéologie communiste »[111] (Thrasher, 1981 : 45) afin de les diffuser au sein de la population.

De 1969 à 1971, il n'y eut quasiment aucune composition musicale puisque Jiang Qing avait sévèrement critiqué l'état de l'art des trois premières années de la Révolution culturelle (Bryant, 2005). Effrayés par ces critiques et leurs possibles répercussions, les musiciens et les artistes se sont donc abstenus d'écrire de nouveaux chants révolutionnaires (Bryant, 2005). Pendant ces trois ans, en plus du *yangbanxi*, seules quatre chansons étaient principalement diffusées : « L'Internationale » (Schram, 1974, *in* Perris, 1983), « L'Orient est rouge » (*Dongfang hong*), « Les trois grandes règles de discipline et les huit points d'attention » (*San da jilü ba xiang zhuyi*) et « Naviguer sur la mer dépend du timonier » (*Dahai hangxing kao duoshou*) (Bryant, 2005) (voir Planche 8).

[111] « new compositions reflecting socialist ideology ».

1.3.2.3. Faire chanter en chœur et diffuser en permanence de la musique conforme à l'idéologie pour créer une unité et un sentiment d'appartenance

Ces seules chansons autorisées, désignées par le terme « musique populaire » (*tongsu yinyue*) et qui « faisaient l'éloge de l'idéalisme socialiste », devaient officiellement « servir le peuple »[112] (*wei renmin fuwu*) (Huang, 2001 : 2). Elles étaient par conséquent diffusées en permanence dans l'espace public via des haut-parleurs (Kraus, 1989, *in* Ho et Law, 2004), que ce soit à la radio ou dans la rue (Huang, 2001). Sue Tuohy (2001 : 107), ethnomusicologue à l'Indiana University Bloomington, précise qu'à cette période, « les citoyens […] se réveillaient tous les matins avec des haut-parleurs jouant "L'Orient est rouge", suivi ensuite d'une musique pour accompagner les exercices physiques matinaux de la nation »[113].

La répétition quotidienne de ces « chants simples » avait pour but de faire naître une « camaraderie » et donc un « sentiment d'appartenance auquel chaque individu pouvait s'identifier »[114] (Bryant, 2005 : 164). Puisque « la musique fournissait un débouché dans les épreuves », elle était capable de « structurer des groupes et de définir leur identité »[115] (Bryant, 2005 : 151). D'après d'anciens Gardes rouges, interrogés par Lei Ouyang Bryant (2005 : 164), ethnomusicologue au Swarthmore College en Pennsylvanie, chanter leur permettait de « renforcer leur confiance en soi, leur courage » mais surtout de forger une « réelle solidarité de groupe » et par là même de « créer un sentiment de communauté »[116]. De nombreuses chorales se formaient alors (Ho et Law, 2004) pour s'encourager et se soutenir dans les épreuves (Bryant, 2005). Plusieurs personnes, enfants ou adolescents à l'époque de la Révolution culturelle, indiquent ainsi que chanter en groupe était une échappatoire (Bryant, 2005). Un jeune enfant âgé de 10 ans à l'époque, interrogé par Lei Ouyang Bryant (2005 : 165), déclare ainsi que « comme il n'avait rien à faire le soir, voire une partie de la nuit, il se réunissait avec d'autres enfants et ils chantaient des chansons, la plupart du temps tirées des "Nouvelles chansons du champ de bataille" (*Zhandi xinge*) »[117]. L'une des particularités de cette époque

[112] « In the early 1970s, the government-owned popular music industry fulfilled its mandate to 'serve the people' (*wei renmin fuwu*) by producing praise songs to socialist idealism, *Tongsu yinyue* (common music or music for the masses) ».
[113] « Citizens […] woke up daily to loudspeakers playing "The East Is Red", which was followed by music to accompany the nation's morning calisthenics ».
[114] « a sense of belonging that individual could identify with ».
[115] « Music provided an outlet from the hardships and served as a means for group participation and defining one's identity ».
[116] « singing strengthened their self-confidence, made them more courageous, and fostered group solidarity as well as a sense of community ».
[117] « We didn't have anything to do at night, so a group of kids would just get together and sing; most of the songs we sang were from the New Songs anthology ».

était donc que tout le monde, des jeunes au séniors, chantait, en chorales, les mêmes chansons imposées par le pouvoir.

Sous Mao, le chant a donc été considéré et utilisé, à l'extrême, comme outil de propagande et de contrôle politique. Le peu de chants autorisés a marqué toute une génération, qui, aujourd'hui retraitée, a gardé l'habitude voire le besoin de chanter en chorale les nombreux chants révolutionnaires de l'époque ainsi que les huit chants modèles. Ce n'est qu'avec la mort de Mao en 1976 que certaines des musiques entendues avant 1949 vont pouvoir de nouveau être jouées au sein de la société.

1.4. Ouverture et mondialisation, à l'origine de styles, de pratiques et de considérations musicales variés

Peu de temps après la mort de Mao, la Chine a connu une période d'ouverture. Si les conséquences économiques d'une telle politique sont plutôt bien documentées, ses effets sur le monde musical ne sont pas en reste. L'ouverture de la Chine à un monde en pleine mondialisation s'est aussi traduite par une diversification des types musicaux entendus. Que ces derniers soient d'influence étrangère ou qu'ils prennent en considération de nouveaux enjeux d'unité nationale face à l'intégration internationale, tous ont marqué le changement d'époque survenu à partir de 1978.

1.4.1. Une diversité de types musicaux, plus ou moins tolérés selon les périodes politiques

Depuis le début des années 1980, les styles musicaux en Chine sont relativement variés. À la même époque, de nouvelles pratiques de loisirs émergent et influencent directement la manière que certaines personnes ont d'écouter ou de jouer de la musique. Selon les périodes politiques, ces musiques, et en particulier ces chants, généralement d'inspiration étrangère, ont néanmoins souvent été censurées.

1.4.1.1. Une politique d'ouverture et de réhabilitation des styles musicaux anciens jusqu'alors interdits, à l'origine de pratiques musicales nouvelles…

L'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping en 1978 se traduit par la mise en place de réformes économiques et sociales rapides, qui résultent de la politique d'ouverture (*kaifang*). Le soutien officiel de la consommation urbaine (De Kloet, 2010), accompagné d'un renouveau des échanges entre la Chine et l'Occident (Ho et Law, 2004), conduit alors à une diversification des activités de loisirs, plus facilement acceptées par les autorités chinoises (Ho, 2014). L'un des premiers indices de cette « détente culturelle » a été « la diffusion à la télévision de "vieux opéras" pendant longtemps interdits »[118] (Jones, 1999 : 53). La politique de diversité voulue par Deng Xiaoping a ainsi permis le retour de nombreuses pièces d'opéra traditionnel de pékin (*jingju*) (Wong, 2007 : 6), ainsi que la réapparition de nombreux autres types musicaux. Selon Alan R. Thrasher (1981 : 37), professeur émérite de musique à l'université de la Combie-Britannique au Canada, les années 1980 sont synonymes du retour des musiques populaires auprès de la population (*minjian yinyue*), parmi lesquelles : les chansons narratives, les chants bouddhiques et surtout les opéras. Ces derniers ont la particularité d'être à nouveau un divertissement présent partout dans le pays et de raconter « l'histoire et le folklore de la Chine » tout en représentant « des personnes de toutes classes et de tous âges »[119] (Campbell, 1995 : 42).

Néanmoins, la disparition progressive des maisons de thé, entamée sous la période maoïste, où les représentations de chansons narratives et d'opéras se déroulaient (Thrasher, 1981), entraîne une modification des pratiques. Ainsi, les feuilletons télévisés sont-ils rapidement préférés aux chansons narratives et les opéras commencent à être joués dans des salles de théâtre formelles (Thrasher, 1981). Pour les personnes âgées amatrices d'opéras régionaux, les représentations redeviennent des moments de sociabilité, au cours desquels il est courant de « boire un thé, de fumer des cigarettes et de discuter »[120] (Thrasher, 1981 : 37). Pour d'autres, et notamment les jeunes, « aller danser en discothèque […] et chanter dans les karaokés »[121] (Ho, 2017 : 20) constitue un nouveau loisir, qui continuera de se répandre dans de nombreuses villes au cours des années 1990 (Huang, 2001). Dans les années 2000, cette forme de loisir moderne qu'est le karaoké sera partagée aussi bien dans les zones urbaines que rurales (Rupke et Blank, 2009).

[118] « One sign of the cultural thaw […] was the showing on television of the long-outlawed "old operas" ».
[119] « Operas are tied closely to the history and folklore of China [… and]the different kinds [of operas]cater to people of all classes and ages ».
[120] « openly drink tea, smoke cigarettes, enter into conversation with others ».
[121] « going to discos and dancing […] singing karaoke ».

1.4.1.2. … qui vont de pair avec l'arrivée de styles musicaux inspirés de l'étranger…

Le relâchement de la censure (Amar, 2020a) couplé à la présence accrue d'une « large communauté diplomatique étrangère » et à « l'afflux soudain d'étudiants Américains en échange universitaire »[122] (Huang, 2001 : 3) participe, à la même époque, à la diffusion de nouvelles musiques en Chine. Avec la possibilité de se procurer des cassettes de musiques étrangères (Huang, 2001), mais aussi, grâce à la diffusion par satellite, d'écouter des radios et des chaînes de télévision autres que celles qui relèvent de l'État (Stockman, 2000), la population chinoise a « été exposée à des éléments d'autres cultures » [123] (Ho et Law, 2012, 405). Cette ouverture a été, en grande partie, à l'origine de « l'effervescence du champ musical » que la Chine a commencé à connaître dans les années 1980 (Amar, 2020a). Ces différentes influences ont conduit à la formation de ce que les chercheurs en éducation et en musicologie, Wing-Wah Law et Wai-Chung Ho (2015), définissent comme la musique populaire chinoise. Un type de musique, certes « difficile à définir », mais qui peut être perçu comme « le style de musique préféré »[124] par une majeure partie de la population (Ho et Law, 2015 : 305).

L'arrivée de tels types de musique, comme les « chants de prison »[125] (*qiuge*), premier style nouveau à apparaître dans les années 1980, est rendu possible notamment par le détachement et la prise d'indépendance de certains artistes vis-à-vis des institutions étatiques (Amar, 2020a : 30). La musique populaire chinoise se développe ensuite grâce à une certaine libéralisation des entreprises de musique possédées par l'État, qui se doivent de « servir l'argent du peuple » (*wei renminbi fuwu*) (Huang, 2001 : 2). Les « chansons populaires » (*tongsu yinyue*) n'ayant pas permis de « produire des recettes pour le PCC », ces entreprises s'adaptent aux « forces du marché » et se tournent vers la production de « musique pop produite à Hong Kong et Taïwan »[126] (*gangtaiyue*) (Huang, 2001 : 2). Au milieu des années 1980, les chansons populaires venues de la province du Shaanxi se sont répandues dans toute la Chine sous l'influence du « vent du Nord-Ouest » (*xibeifeng*) (Huang, 2001 : 2). Le « rock and roll chinois continental » (*yaogun*) émerge ensuite à proprement parler. La première idole de ce courant,

[122] « the combined presence of a large foreign diplomatic community, a sudden influx of American foreign exchange students ».
[123] « exposed to elements of other cultures ».
[124] « While popular music can be difficult to define, it can be regarded as the most preferred music style ».
[125] Les chants de prison désignent « un style musical associé au "Vent du Nord-Ouest", initié par d'anciens détenus ou d'anciens jeunes instruits de la Révolution culturelle » (Amar, 2020a : 30).
[126] « *Tongsu yinyue* had failed to produce revenue for the CCP […] By the 1980s, market forces converted state-owned music enterprises to 'serve the people's money' (*Wei Renminbi fuwu*) with alternative pop music styles. […] It begins with *Gangtaiyue* (pop music produced in Hong Kong and Taiwan) ».

Cui Jian, œuvrera tant bien que mal pour l'acceptation de ce type de musique par le pouvoir (Brace, 1991). Le rock chinois continental a été particulièrement influencé par des groupes de rock nord-américains tels que les Pink Floyd ou Led Zeppelin. La diffusion de ces musiques populaires anglo-américaines se poursuit entre les années 1980 et les années 1990, avec notamment l'importation sur le continent du hip-hop, du rap, du heavy metal (De Kloet, 2010) et de la soul (Ho et Law, 2012).

Dans les années 1990, la musique populaire japonaise, J-pop, qui est un mélange de pop occidentale et japonaise, se démocratise également auprès des jeunes Chinois (Ho, 2017 : 20), tout comme la K-pop, venue de Corée du Sud (Ho et Law, 2012). C'est aussi à cette époque que le rock chinois connaît une certaine percée. Cui Jian, « considéré comme le Bruce Springsteen chinois et le père du rock et de la pop chinoise »[127] (Matusitz, 2010 : 156/159), obtient ainsi, non sans mal, l'autorisation de tenir son premier concert officiel de rock chinois le 28 janvier 1990 (Huang, 2001). Pour parvenir à ces fins, l'artiste promet de faire don d'un million de yuans pour aider le gouvernement à combler des pertes financières majeures, contractées notamment pour l'organisation des 11èmes Jeux asiatiques à Pékin du 22 septembre au 7 octobre 1990 (Huang, 2001). Cette aide financière conduit alors le gouvernement à autoriser une première tournée de rock en mars de la même année (Huang, 2001). Cependant, devant « les implications politiques potentielles de l'enthousiasme spontané du public », seuls dix concerts auront pu se tenir, les autres, « considérés comme une menace »[128], ayant été annulés par le gouvernement central (Huang, 2001 : 5).

Même si cette tournée a dû être écourtée, il n'en reste pas moins qu'elle a participé à la diffusion du rock au sein de la société chinoise. À partir des années 1990, plusieurs chants rouges, entendus pendant la période maoïste, sont ainsi repris dans des versions rock moderne (Ho et Law, 2011). Les albums « Red Rock [Rock Rouge] » (*Hongse yaogun*) et « Red Sun : Songs of Mao Zedong [Soleil rouge : chansons de Mao Zedong] » (*Hong taiyang : Mao Zedong songge xin jiezou lianchang*) (voir Planche 9), sortis en 1992, ont ainsi été vendus à hauteur de 6 à 8 millions d'exemplaires dans les années 1990 (Ho et Law, 2011 : 380). D'autres artistes, comme le groupe « Dynastie Tang » (*Tang chao*), prennent le parti inverse et se servent du rock pour remettre en cause le communisme. La chanson « Soleil » (*Taiyang*) de ce groupe novateur illustre leur volonté de retourner à l'époque des Tang, où « la liberté, la paix, l'amour

[127] « Cui Jian (the ''Bruce Springsteen''of modern China) […] considered by many as the father of Chinese rock and pop ».
[128] « The potential political implications of the spontaneous enthusiasm expressed by rock audiences became such a palpable threat to the central government ».

de la musique, la poésie et l'art » primaient et « où la vie semblait inspirer chacun »[129] (Matusitz, 2010 : 167). À la fin des années 1990, le punk puis l'undergound s'ajouteront également au « rock chinois continental populaire »[130] (Huang, 2001 : 10). Si l'on considère l'ensemble des types de rock, une quarantaine d'albums de rock chinois étaient vendus par an à cette époque, là où ils étaient à peine une dizaine au début des années 1990 (Ho et Law, 2012 : 405-406).

Dans les années 2000, ces différents styles continuent à se développer, notamment grâce au rôle croissant des médias de masse (Leung et Xie, 2011). Si la K-pop détrône la J-pop au début des années 2000 (Ho, 2017 : 20), il n'en reste pas moins que les jeunes Chinois font des popstars, aussi bien hongkongaises, taïwanaises, occidentales que japonaises et surtout coréennes, leurs idoles. Cet engouement a été rendu possible notamment grâce aux plateformes en ligne, au premier rang desquelles Baidu, qui fut l'un des premiers sites à référencer dans ses bases de données du contenu vidéo et musical qu'il proposait gratuitement en streaming et au téléchargement (Ho, 2017). La mise en commun de ces chansons sur des réseaux sociaux en ligne a donc permis aux jeunes urbains de consommer la musique de leur choix (Ho, 2017). L'accès aux chansons populaires étrangères, via des publicités ou des plateformes, telles que Youku ou Bilibili, est, selon Wai-Chung Ho (2014 : 282), l'illustration de la « corrélation entre l'influence des médias de masse et la préférence des élèves pour les chansons populaires venues du Royaume-Uni ou des États-Unis »[131].

Cet attrait pour des musiques venues d'ailleurs explique certainement qu'à partir des années 1990, le gouvernement catégorise les musiques populaires en deux types (Lee, 1995) : d'un côté, la « musique populaire » (*tongsu yinyue*) correspond à celle promue par le gouvernement et « généralement chantée par des artistes en solo ou occasionnellement par des chorales »[132] (Lee, 1995 : 98) ; d'un autre côté, la « musique pop » (*liuxing yinyue*) désigne celle qui est officiellement sanctionnée et qui recoupe généralement les musiques de groupes de rock non officiels, dont les chansons ont été très tôt censurées (Lee, 1995 : 98).

[129] « a return to the 1000-year-old Tang era: an era of freedom, peace, love of music, poetry, art, and where life seemed to inspire everyone ».
[130] « old rock music "mainstream" ».
[131] « There is a strong correlation between the influence of the mass media and the students' preference for popular songs from the UK and the USA ».
[132] « The officially sanctioned and promoted ballad-type music sung usually by solo artists, but also occasionally by choirs, is called *tongsu* or common music. ».

Planche 9 : Des exemples de chansons rock pro-communistes entendues dans les années 1980 en Chine

a) La version rock de « L'Internationale », un exemple de chant rouge présent dans l'album « Red Rock »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ePLXOsByhYM, consulté le 22 mars 2022.

b) « Dans le ciel le soleil est rouge vif » (*Tianshang taiyang hong tongtong*), un des chants communistes en version rock proposé dans l'album « Red Sun: Songs of Mao Zedong »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=BjiDDxIr6gg, consulté le 22 mars 2022.

Planche 10 : La chanson « Soleil » (*Taiyang*) du groupe « Dynastie Tang » (*Tang chao*), une chanson rock qui remet en cause les principes du communisme



Source : https://www.youtube.com/watch?v=MWatSSlAilo, consulté le 22 mars 2022.

1.4.1.3. … néanmoins généralement censurés par le pouvoir en place

Peu de temps après l'émergence des musiques populaires hongkongaises et taïwanaises (*gangtaiyue*) en Chine continentale dans les années 1980, ces dernières ont été attaquées par le PCC, qui considérait qu'elles entachaient « l'hégémonie idéologique de l'État plutôt que de la renforcer »[133] (Gong, 2008 : 69). Plusieurs groupes de rock chinois continental, d'underground mais aussi de jazz, se sont aussi vus dissous dès le milieu des années 1980 (Gong, 2008). Cui Jian a ainsi été longtemps banni de Chine, car il était considéré par le gouvernement comme « un voyou du monde du show-business chinois »[134] (Matusitz, 2010 : 160). Cette considération allait également de pair avec le fait que la musique rock chinoise était devenue à la même époque « un agent central de la résistance populaire contre le système politique de la RPC »[135] (Ho et Law, 2012 : 405), qui appelait à la résistance contre la répression sociale et politique (Huang, 2001 : 5). Parallèlement à la diffusion de plus en plus massive de musiques populaires étrangères, des campagnes politiques visant à « éradiquer la pollution spirituelle étrangère »[136] ont été menées en 1981, 1983, 1987 et 1989, notamment pour éviter que ces dernières ne soient incorporées dans les manuels scolaires (Ho et Law, 2012 : 406). Les enregistrements de la chanteuse taïwanaise Teresa Teng, particulièrement populaire à l'époque,

[133] « They supposedly undermined, rather than reinforced, the ideological hegemony of the state ».
[134] « the hoodlum of the Chinese show-business world ».
[135] « a central agent of popular resistance against the political systems of the PRC ».
[136] « to eradicate foreign "spiritual pollution" ».

sont ainsi interdits en 1983 de peur que les paroles de ses chansons « polluent spirituellement la population contre les règles communistes »[137] (Ho et Law, 2004 : 158).

Ces musiques populaires ont été d'autant plus contrôlées et réprimées suite « au mouvement démocratique de Tiananmen » en 1989 (Amar, 2020a : 30). Plusieurs artistes rock, comme He Yong ou Cui Jian, avaient en effet soutenus directement les étudiants lors de ces manifestations (Amar, 2020a). La chanson « Nothing to my name [Rien en mon nom] » (*Yiwu suoyou*) (voir Planche 11), initialement enregistrée par Cui Jian en 1986, était alors devenue « l'hymne du mouvement prodémocratie » et le « symbole de la rébellion des jeunes »[138] (Matusitz, 2010 : 156-159). Suite à ces événements, une « politique nationale massive de rafle des publications jaunes (*sao huang*) annuelle » a été mise en place (Gao, 2014 : 129, *in* Amar, 2020a : 30). À partir de juin 1990, tous les concerts de rock sont donc interdits à Pékin, afin « d'empêcher la commémoration de l'incident du 4 juin 1989 de la place Tian'anmen »[139] (Huang, 2003, *in* Ho et Law, 2009 : 510). Aucune musique de ce type ne peut être diffusée sur la télévision d'État, puisqu'elle est considérée comme « une musique en colère », qui encourage « un style de vie hooligan (*liumang*) » fait de « boissons, de sexe et de drogue »[140] (Huang, 2001 : 6). Le rock chinois perdure toutefois grâce à la tenue de concerts dans des clubs privés situés en périphérie des villes métropolitaines, où le contrôle du gouvernement central est moins prégnant (Huang, 2001).

[137] « "spiritually pollute"people against Communist rule ».
[138] « the anthem for the prodemocracy movement […] symbolized China's rebellious youth ».
[139] « to prevent students from commemorating the 4th June Incident in Tiananmen Square in 1989 ».
[140] « Chinese rock is identified as 'angry' music[…] and a Liumang (hooligan) lifestyle that requires […] drink, sex and drugs ».

Planche 11 : La chanson rock « Nothing to my name » de Cui Jian, une chanson écrite en 1986 et adoptée comme hymne du mouvement prodémocratie, lors des manifestations de Tian'anmen



Source : https://www.youtube.com/watch?v=5ACvKdx1nns, consulté le 23 mars 2022.

La toute fin des années 1990 et le début des années 2000 marquent une certaine éclaircie dans la tolérance des musiques populaires. À la fin des années 1990, le jazz est ainsi retiré par le gouvernement de « sa liste noire officielle de la culture décadente »[141], puisque les paroles, quand il y en a, sont désormais jugées apolitiques (Huang, 2001 : 6). En 2001, le Conservatoire de musique du Sichuan crée un département de musique pop avec pour spécialité le chant pop (Ho et Law, 2012). En 2007, une compétition académique de musique pop se tient pour la première fois en Chine (Ho et Law, 2012). En 2008, au vu de l'attrait de la population chinoise pour les comédies musicales occidentales, les étudiants de l'Académie centrale d'art dramatique (*Zhongyang xiju xueyuan*) de Pékin adaptent la comédie musicale « Fame » en mandarin (Ho, 2014 : 279). En 2009, cette acceptation par le gouvernement des musiques d'influences étrangères se concrétise par la construction d'un « complexe de 32 théâtres de Broadway » à Huirou, l'un des districts extérieurs de Pékin (Ho, 2014 : 279). En 2017, le gouvernement va même jusqu'à soutenir l'émission de télécrochet « le hip-hop de Chine » (*Zhongguo you xiha*) en la diffusant sur la télévision d'État, afin de montrer que ce genre de musique pop peut être considéré comme faisant partie des musiques nationales (Lin, 2020 : 8).

Le hip-hop chinois connaît dès lors un certain engouement, même s'il est récupéré par les autorités chinoises, qui vont jusqu'à le censurer brutalement en janvier 2018 (Amar, 2018).

[141] « Jazz has been removed from the government's official blacklist of decadent culture ».

Cette volonté de reprendre le contrôle sur ces musiques d'influences étrangères, éloignées des exigences de l'idéologie communiste, se concrétise également par la publication le 2 septembre 2021 d'un plan visant à interdire la présence d'acteurs à l'apparence efféminée (*niang pao*) à la télévision[142]. Ces derniers sont considérés comme ayant « une moralité défaillante » et des « opinions politiques incorrectes »[143]. Ces popstars, notamment japonaises et coréennes, ne répondent donc pas à l'exigence d'irréprochabilité défendue par Xi Jinping, qui considère officiellement que « la culture a un rôle central à jouer pour guider la société dans le socialisme » (Lu, 2021). Pour Emmanuel Lincot (2021), cet épisode montre que le slogan maoïste « l'art au service du peuple » est toujours actuellement en vigueur. Le contrôle et l'utilisation du chant comme outil politique sont donc, aujourd'hui encore, d'actualité.

1.4.2. Construire une société socialement harmonieuse en chanson, préoccupation d'une Chine qui s'internationalise

Suite à la chute de Mao en 1976, des cours de musique, principalement basés sur le chant, ont été de nouveau mis en place aussi bien dans les villes que dans les campagnes. Le but initial était alors d'enseigner aux élèves l'histoire mais aussi l'amour de la nation chinoise, à l'appui notamment de chansons patriotiques héritées de la période maoïste. Les nouveaux enjeux auxquelles la Chine est confrontée, notamment depuis les années 2000, ont donné lieu à une adaptation des chansons scolaires dès lors plus tournées vers l'international.

1.4.2.1. Enseigner l'histoire de la nation chinoise, but officiel premier des chansons scolaires

Les cours de musique sont réintroduits à l'école élémentaire et au collège à partir du 10 mai 1979, date à laquelle « une politique […] pour l'éducation musicale est mise en place »[144] (Ho, 2010 : 74). Une heure par semaine était consacrée au chant (Larson, 1980). Les élèves se devaient alors, non pas de chanter juste, mais de « chanter fort » pour « suivre l'esprit révolutionnaire »[145] des chansons de masse reprises pour l'occasion (Larson, 1980 : 14). Ce n'est qu'en 1986 que se tient la première « Conférence nationale sur l'éducation musicale »

[142] Sébastian Seibt, 03.09.2021, « Chine : cachez ces stars "efféminées" que le pouvoir ne saurait voir », https://www.france24.com/fr/asie-pacifique/20210903-chine-cachez-ces-stars-eff%C3%A9min%C3%A9es-que-le-pouvoir-ne-saurait-voir, consulté le 5 septembre 2021.
[143] France Télévisions, Rédaction Culture, 09.10.2021, « Chine : quand l'État décide de reprendre en main sa jeunesse et ses divertissements », https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/chine-quand-l-etat-decide-de-reprendre-en-main-sa-jeunesse-et-ses-divertissements_4797199.html, consulté le 14 octobre 2021.
[144] « a policy for […] school music education ».
[145] « Music in China must possess the "revolutionary" spirit, which means it must be loud ».

(*Guomin yinyue jiaoyu dahui*), organisée par l'Association des musiciens Chinois (*Zhongguo yinyue jia xiehui*), qui vise à « discuter de la fonction de l'éducation musicale et de son rôle »[146] (Huang, 2011 : 166). L'apprentissage de la musique est alors perçu comme « partie intégrante du développement des capacités morales, intellectuelles et physiques des étudiants »[147] (Huang, 2011 : 166).

En juillet de la même année, la « Loi sur l'éducation obligatoire de la République populaire de Chine » (*Zhonghua renmin gongheguo yiwu jiaoyu fa*) entre en vigueur (Ho et Law, 2004) pour tous les enfants à partir de six ans. La musique est alors incluse dans le cursus des neuf années d'enseignement obligatoire, partagé entre un niveau primaire et un niveau secondaire (Ho et Law, 2004) (voir Annexe 1 pour l'organisation du système scolaire chinois). Des « niveaux 1 à 2, les élèves se concentrent sur des jeux musicaux (*changyou*) ; des niveaux 3 à 6, l'attention est portée sur l'éducation aux sentiments et sur l'étude des structures, des formes et des représentations musicales, en particulier instrumentales ; enfin, des niveaux 7 à 9, l'accent est mis sur l'appréciation de la musique (*xinshang yinyue*) et les activités de chant sont réduites, en particulier car les garçons muent »[148] (Ho et Law, 2009 : 503).

Puisque l'éducation musicale se doit « d'apprendre aux étudiants à aimer la musique, l'art et la vie », « l'apprentissage de la musique traditionnelle chinoise »[149] est intégré au cursus musical (Ho et Law, 2009 : 503). Parmi les chansons populaires chinoises classiques considérées comme « ressources potentielles pour l'éducation musicale nationale »[150] (Li, 2004 : 381, *in* Ho et Law, 2009 : 505), on trouve notamment : « Des fleurs au clair de lune, sur les bords de la rivière au printemps » (*Chunjiang hua yueye*), « Les hautes montagnes et les eaux vives » (*Gaoshan liuxui*), « Une embuscade dans dix directions » (*Shimian maifu*), « Danse de l'ethnie Yao » (*Yaozu wuqu*) et « La danse folle du serpent d'or » (*Jinshe kuang wu*) (voir Planche 12). Selon Wing-Wah Law et Wai-Chung Ho (2009 : 53), ces chants

[146] « function of music education and its role was seriously discussed ».
[147] « The need for music education was recognized as an integral part of developing students' moral, intellectual and physical capacities ».
[148] « Grades 1 and 2 pupils concentrate on 'music games' (*Chang-you*); grades 3–6 focus on the education of feelings, musical forms and structures, and instrumental performance; for students in grades 7–9, there is an emphasis on music appreciation, and a reduction of singing activities, particularly because of boys' voices breaking ».
[149] « The major aim of school music education is to lay the foundation for the students to love music, art, and life. […] education for traditional Chinese music is affirmed ».
[150] « regarded as potential resources for the education of national music ».

traditionnels sont en réalité sélectionnés avant tout pour « promouvoir le nationalisme et encourager le patriotisme »[151].

Pour ce faire, plusieurs chansons apprises dans les niveaux secondaires ont été « conçues pour aider les étudiants à comprendre l'histoire de la Chine » [152] (Fairbrother, 2004 : 167, *in* Ho et Law, 2012 : 414). Suite à la conférence de 1986, les chansons choisies pour l'éducation musicale se devaient « d'insister sur le patriotisme, sur l'idéologie politique et sur l'histoire de la Chine communiste »[153] tout en intégrant des chansons antijaponaises et des chants révolutionnaires (Ho et Law, 2004 : 160). Au sein des écoles, des concours de chants interclasses, au cours desquels les élèves chantaient des chansons révolutionnaires et patriotiques, étaient également organisés afin de leur « faire comprendre les aspirations du peuple pendant la période révolutionnaire » et ainsi de « cultiver un meilleur avenir pour la Chine »[154] (Ho et Law, 2012 : 414).

Les chansons comme « J'aime mon drapeau rouge à cinq étoiles » (*Wuxing hongqi*), « Apprendre du bon exemple de Lei Feng » (*Xuexi Lei Feng hao bangyang*), « La pensée de Mao Zedong est brillante » (*Mao Zedong sixiang de guanghui*) ou encore « Chanson de l'étoile rouge » (*Hong xing ge*) (Ho et Law, 2009) sont perçues comme permettant de « maintenir l'unité et de restaurer l'ordre »[155] (Ho et Law, 2004 : 160). Les chants « Nous marchons vers une nouvelle ère » (*Zoujin xin shidai*) (Ho, 2010) ou « Moi et ma patrie » (*Wo he wo de zuguo*) permettent, quant à eux, de « cultiver un sens de la loyauté et l'amour pour le pays »[156] (Yao, 1995, *in* Ho et Law, 2004 : 160). Les recueils de chansons scolaires, en plus de « La Marche des volontaires » et de « L'internationale » placées dès le début des manuels, comptent également des chansons à la gloire du PCC comme « S'il n'y avait pas de parti communiste, il n'y aurait pas de nouvelle Chine » (*Meiyou gongchangdang jiu meiyou xin zhongguo*) (voir Planche 13) (Ho et Law, 2009).

C'est aussi à l'occasion de dates anniversaires de l'histoire chinoise que de nouvelles chansons scolaires sont intégrées aux manuels. Ainsi en 2001, le PCC publie-t-il le recueil de chansons « Ode à la grandeur du Parti communiste » (*Songge xian gei weida de dang*) à l'occasion du 85ème anniversaire de sa fondation (Ho, 2010). Plusieurs de ces chansons, qui

[151] « education for traditional Chinese music is affirmed as a means to promote nationalism and to encourage patriotism ».
[152] « designed to help students understand China's history ».
[153] « Stress the importance of the development of personal character, patriotism, political ideology and the history of Communist China ».
[154] « to understand popular desires during the revolutionary period to cultivate a better future for China ».
[155] « to maintain unity and restore order ».
[156] « cultivate a sense of loyalty and love for the homeland ».

« réaffirment l'amour et l'enthousiasme des masses pour le PCC, aussi bien que leur confiance en eux et leur sens des responsabilités »[157], seront ensuite reprises dans les programmes scolaires (Ho, 2010 : 76). De même en 2009, à l'occasion des 60 ans de la RPC, le ministère de l'Éducation désigne 100 chansons patriotiques à inclure dans les activités musicales scolaires (Ho et Law, 2011). En septembre 2009, un concours de chorale reprenant ces 100 chansons est également organisé entre les écoles (Ho et Law, 2011).

En parallèle de l'apprentissage de l'histoire de la nation chinoise, l'accent est aussi mis, dès les années 1980, sur la connaissance, la compréhension, l'intégration et l'unification des 56 différents groupes ethniques composant la nation (Mackerras, 1984, *in* Ho et Law, 2011). Cette préoccupation se traduit par la considération des styles musicaux de ces différents groupes et donc l'inclusion de plusieurs chants et danses traditionnels des minorités nationales dans les manuels scolaires (Ho et Law, 2009). Le but recherché est alors de promouvoir l'unité de la nation chinoise et par là même de faire naître un patriotisme d'autant plus fort dans l'ensemble de la population (Ho, 2010). Néanmoins, les chansons minoritaires n'occupent, toujours aujourd'hui, qu'une faible proportion du programme (Ho et Law, 2009), puisque seuls les niveaux 3 à 6 sont amenés à apprendre de telles chansons (Ho et Law, 2004), en plus de toutes les autres appelant à aimer la nation.

[157] « Songs affirm the love and enthusiasm of the masses for the Communist Party, as well as their self-confidence and social responsibility ».

Planche 12 : Des exemples de chansons populaires chinoises classiques utilisées pour l'éducation musicale à partir des années 1980

a) « Des fleurs au clair de lune, sur les bords de la rivière au printemps » (*Chunjiang hua yueye*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=TA8S2KxQrdg, consulté le 25 mars 2022.

b) « Les hautes montagnes et les eaux vives » (*Gaoshan liuxui*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=LjJyDNaEolU, consulté le 25 mars 2022.

c) « Une embuscade dans dix directions » (*Shimian maifu*)



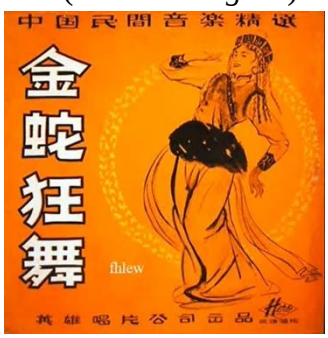
Source : https://www.youtube.com/watch?v=6fMEaj7kkDA, consulté le 25 mars 2022.

d) « Danse de l'ethnie Yao » (*Yaozu wuqu*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ALKFpdYMqSA, consulté le 25 mars 2022.

e) « La danse folle du serpent d'or » (*Jinshe kuang wu*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=bjWv2bKHJrk, consulté le 25 mars 2022.

Planche 13 : Des exemples de chansons révolutionnaires et patriotiques présentes dans les manuels scolaires à partir des années 1980

a) « J'aime mon drapeau rouge à cinq étoiles » (*Wuxing hongqi*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=OZee8pd5wV0, consulté le 25 mars 2022.

b) « La pensée de Mao Zedong est brillante » (*Mao Zedong sixiang de guanghui*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=OAbkQZUc1EU, consulté le 25 mars 2022.

c) « Chanson de l'étoile rouge » (*Hong xing ge*)



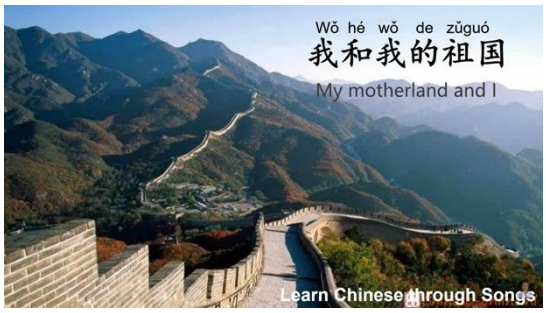
Source : https://www.youtube.com/watch?v=H4ZnGJmXvko , consulté le 25 mars 2022.

d) « Nous marchons vers une nouvelle ère » (*Zuo jin xin shidai*)



Source : https://v.youku.com/v_show/id_XNDI5NDIwMjM5Mg==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_10.dtitle, consulté le 25 mars 2022.

e) « Moi et ma patrie » (*Wo he wo de zuguo*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=bO4Z0hMuM8I, consulté le 25 mars 2022.

f) « S'il n'y avait pas de parti communiste, il n'y aurait pas de Chine nouvelle » (*Meiyou gongchangdang jiu mieyou xin zhongguo*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=72tiPR12fLA , consulté le 25 mars 2022.

1.4.2.2. Aimer la mère-patrie comme sa famille, principe fondateur d'une éducation musicale morale

La dimension morale associée à la musique est affirmée, en 1979, lorsque la première politique sur l'éducation musicale qui se tient après la mort de Mao est adoptée (Ma, 2002, *in* Ho, 2010). La musique permettrait ainsi chez les élèves de perfectionner « la morale, la passion, le courage, et la confiance dans le développement social »[158] du pays (Ho, 2010 : 74). Selon les défenseurs de cette loi, les valeurs sociales et sociétales seraient également plus facilement transmises en chanson (Cao, 1996 : 312-314, *in* Ho et Law, 2012 : 406). Cette affirmation reprend en réalité une tradition bien ancrée dans la société chinoise de transmission des valeurs des parents aux enfants par le chant (Chen-Hafteck et Xu, 2008). Il était ainsi courant, jusque dans les années 1980-1990, d'entendre dans les familles la chanson « Danse de la jeunesse » (*Qingchun wuqu*), qui explique comment faire un bon usage de son temps (voir Planche 14). De même des règles de conduite élémentaires, telles que « fais tes devoirs consciencieusement », « garde tes habits rangés et propres », « ne crache pas »[159] sont intégrées aux chansons scolaires dans les années 1980 (Perris, 1983 : 13).

Ces chansons illustrent alors le principe confucéen qu'« une bonne musique crée une bonne morale »[160] (Huang, 2011 : 167). Cette maxime est clairement affirmée comme telle en 1994 par le Président de la RPC Jiang Zenmin, récemment arrivé au pouvoir, qui réhabilite par là même la pensée confucéenne dénigrée sous l'ère maoïste. Les programmes d'éducation se doivent dès lors, non seulement de promouvoir l'idéologie communiste et les valeurs officielles d'unité et de nationalisme (Baranovitch, 2003), mais aussi de développer « de bons idéaux, la morale, la culture et la discipline » chez les élèves[161] (Ho, 2010 : 79). Les cérémonies de levée du drapeau, accompagnées du chant de l'hymne national introduites dans les écoles dès les années 1990 (voir Planche 15), servaient déjà à « aider les étudiants à développer leur caractère moral, un sens des responsabilités et un fort sentiment politique »[162] (Zhao, 2002, *in* Ho, 2010 : 78).

[158] « morale, passion, courage and confidence in social development ».
[159] « Do homework conscientiously […] Keep clothes tidy and clean. Do not spit ».
[160] « good music creates good morals ».
[161] « good ideals, morality, culture and discipline ».
[162] « Help students develop a moral character, a sense of responsibility and a strong political sense ».

Planche 14 : La chanson « Danse de la jeunesse » (*Qingchun wuqu*), une manière d'inculquer aux enfants comment faire un bon usage de son temps



Source : https://www.youtube.com/watch?v=d7E1NB1vJpY, consulté le 26 mars 2022.

Planche 15 : Les cérémonies de levée de drapeau au son de l'hymne national introduites dans les années 1990, une manière d'ancrer plus profondément encore un sentiment de patriotisme



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1BJ411c7pV/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1, consulté le 26 mars 2022.

Parmi les autres principes moraux défendus dans les chansons scolaires dès les années 1980, on retrouve ceux, toujours actuels, d'« aimer la mère-patrie, le peuple, et le PCC »[163] (Perris, 1983 : 13) aussi ardemment qu'on aime sa famille. Le but visé est alors la construction formelle d'une « harmonie sociale » (Ho, 2010 : 81) par le vecteur des chansons éducatives. Pour tendre vers un tel objectif, la première étape est de créer cette cohésion dans les cercles proches, familiaux ou scolaires, des enfants. Des chansons louant l'école et les professeurs sont dès lors apprises et complétées avec des chants vantant la paix et l'amitié (Ho et Law, 2004). « Nous sommes les meilleurs amis » (*Women shi zui hao de pengyou*), apprise dès le niveau 1, permet ainsi aux enfants d'apprendre que « l'amour et l'amitié […] participent à l'unité du monde »[164] (Ho et Law, 2012 : 412) (voir Planche 16).

L'accent est aussi mis sur la loyauté que chacun des enfants doit avoir envers sa famille. Les chansons « Le petit corbeau aime sa maman » (*Xiao wuya ai mama*), apprise au niveau 2, ou encore « Chanter mon beau pays natal » (*Gechang meili de jiaxiang*), apprise au niveau 8, insistent ainsi sur l'importance « de maintenir des liens familiaux forts et de construire une famille harmonieuse »[165] (Ho et Law, 2012 : 412) (voir Planche 17). Pour ce faire, il est aussi rappelé, dans des chansons comme « Je suis obéissant » (*Wo hui ting hua*) ou « Écouter maman » (*Ting mama de hua*) (Ho et Law, 2012) du célèbre chanteur Jay Chou, l'importance d'être obéissant envers ses parents. La nécessité de porter un amour sans faille aux membres de la famille est aussi constamment rappelée dans des chants comme « Dans le monde, seul papa est gentil » (*Shi shang zhi you baba hao*) et son complémentaire « Dans le monde, seule maman est gentille » (*Shi shang zhi you mama hao*) ou encore « Dans le monde, toutes les mères sont pareilles » (*Tian xia de mama dou shi yiyang de*) (voir Planche 18).

Cette dernière chanson illustre en partie aussi l'attention portée « à la culture d'un sentiment de communauté »[166] (Ho et Law, 2009 : 506), qui permet ensuite de faire nation. Il est dès lors possible de comparer « la douce chaleur du pays avec l'amour d'une mère »[167], comme c'est le cas dans le chant « Ma mère-patrie » (*Wo de zuguo mama*) (Ho, 2010 : 78), ou encore « La patrie est la mère de tout le monde » (voir Planche 19). Wing-Wah Law et Wai-Chung Ho (2009 : 506) vont jusqu'à dire que la musique nationale, qui recoupe notamment toutes les chansons apprises à l'école, « est pensée pour être la langue maternelle de la culture

[163] « love the motherland, the people and the Communist Party of China ».
[164] « love and friendship are a lifelong willing involvement in world unity ».
[165] « to maintain strong family bonds and to build a harmonious family ».
[166] « to cultivate a sense of community ».
[167] « the sweet warmth of the homeland with a mother's love ».

musicale chinoise »[168], bien que cette dernière soit confrontée à de nouveaux enjeux contemporains.

Planche 16 : Un apprentissage de l'amitié grâce au chant « Nous sommes les meilleurs amis » (*Women shi zui hao de pengyou*), appris dès la première année d'école obligatoire



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Lqtk683zmj8, consulté le 28 mars 2022.

[168] « National music is thought to be the 'mother tongue' of Chinese music culture ».

Planche 17 : Des exemples de chansons qui insistent sur l'importance de garder des liens forts avec ses origines

a) « Le petit corbeau aime sa maman » (*Xiao wuya ai mama*) ou l'invitation à rester loyal envers ses parents



Source : https://www.youtube.com/watch?v=_gidsw7k2tE, consulté le 28 mars 2022.

b) « Chanter mon beau pays natal » (*Gechang meili de jiaxiang*) pour ne pas l'oublier



Source : *https://www.youtube.com/watch?v=BslEy3soGNc, consulté le 28 mars 2022.*

Planche 18 : Écouter ses parents et les aimer tendrement, des préceptes appris à l'école et en chansons à partir des années 1980

a) « Je suis obéissant »
(*Wo hui ting hua*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=A8yTIBhg5t0, consulté le 28 mars 2022.

b) « Écouter maman »
(*Ting mama de hua*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=_B8RaLCNUZw, consulté le 28 mars 2022.

c) « Dans le monde seul papa est gentil »
(*Shi shang zhi you baba hao*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=xW3V4aiYpCg, consulté le 28 mars 2022.

d) « Dans le monde seule maman est gentille »
(*Shi shang zhi you mama hao*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=AklbQOAQ0Iw , consulté le 28 mars 2022.

e) « Dans le monde, toutes les mères sont pareilles »
(*Tian xia de mama dou shi yiyang de*)



Source : https://v.youku.com/v_show/id_XMjY4MDQ3Nzk0OA==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_15.dtitle, consulté le 28 mars 2022.

Planche 19 : Aimer la patrie, comme sa propre mère, un apprentissage qui se fait en chansons

a) « La patrie est la mère de tout le monde »
(*Zuguo shi dajia de mama*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=CUDwWbxD66Y, consulté le 28 mars 2022.

b) « Ma mère-patrie »
(*Wo de zuguo mama*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=-kZMvZM_UJk , consulté le 28 mars 2022.

1.4.2.3. Développement individuel, changement climatique, ouverture sur l'étranger, au cœur de l'éducation musicale, suite à la réforme éducative de 2001

En 2001, la version expérimentale des « Normes du programme de musique de l'enseignement obligatoire à temps plein » (*Quanri zhi yiwu jiaoyu yinyue kecheng biaozhun (shiyan gao)*) (Leung et Xie, 2011) est établie. Cette réforme sera retenue comme « la réforme la plus profonde et la plus influente mise en œuvre dans l'éducation musicale depuis la création de la RPC »[169] (Fei, 2007, *in* Chen-Hafteck et Xu, 2008 : 13). Elle sera ensuite complétée par la promulgation en 2003 des « Normes du programme de musique au lycée (version expérimentale) » (*Putong gaozhong yinyue kecheng biaozhun (shiyan gao)*) (Leung et Xie, 2011). Ces réformes stipulent notamment que les cours de musique sont obligatoires pour les niveaux primaires et secondaires à hauteur d'une à deux leçons chaque semaine (Leung et Xie, 2011). Au lycée, des cours de musique facultatifs sont également proposés à hauteur de 54 heures par semestre (Leung et Xie, 2011).

La prévalence du chant qui existait jusqu'alors dans les cours de musique (Sun et Leung, 2013) est également théoriquement remise en cause avec une plus grande importance accordée « aux jeux musicaux, […] aux activités musicales créatives et aux représentations instrumentales »[170] (Leung et Xie, 2011 : 63). Bo-Wah Leung et Jiaxing Xie

[169] « the most profound and influential reform implemented in music education since the establishment of People's Republic of China ».
[170] « many games […] and creativity activities or instrumental performances have been added to music classes ».

(2011 : 69) observent qu'en pratique, « la plupart des écoles continuent néanmoins à proposer un cursus centré sur le chant »[171]. Une différence d'application de ces principes existe également entre les régions urbaines et les régions rurales de la Chine (Leung et Xie, 2011). Dans les régions urbaines, plutôt situées à l'est du pays, les écoles recrutent généralement des professeurs de musique dédiés et de nombreuses écoles ont leurs propres chorales (Leung et Xie, 2011). Ces dernières participent généralement à de nombreuses compétitions, régionales ou nationales, organisées par le gouvernement entre les écoles (Leung et Xie, 2011). Dans les zones rurales de l'ouest, c'est généralement le « même professeur qui enseigne toutes les matières »[172], c'est-à-dire aussi bien la littérature, la musique que les mathématiques (Leung et Xie, 2011 : 61).

La teneur de cette réforme éducative était également d'incorporer à l'éducation musicale « des valeurs modernes alternatives » telles que « la réussite individuelle, le plaisir et la beauté »[173] (Zhang et Harwood, 2002, *in* Ho et Law, 2004 : 161). Le but de l'éducation n'est alors plus seulement de promouvoir des intérêts collectifs (Xie, 2004, *in* Chen-Hafteck et Xu, 2008 : 13), mais aussi de « cultiver le tempérament et construire la personnalité »[174] des élèves d'un point de vue individuel (Wu, 2001, *in* Chen-Hafteck et Xu, 2008 : 13). Ce changement de doctrine est l'une des conséquences de la mondialisation et du relais par les médias de masse de l'importance de l'expression individuelle de ses sentiments (Ho et Law, 2004 : 157). L'éducation musicale doit alors répondre à quatre principaux défis dans une société confrontée à de rapides changements (Ho, 2010). Le premier est d'intégrer des chansons en lien avec « les spécificités de la culture populaire »[175] (Ho, 2010 : 75). Le deuxième vise à « maintenir l'apprentissage de la culture des ethnies traditionnelles »[176] (Ho, 2010 : 75). Le troisième a pour objectif de maintenir malgré tout « une éducation nationaliste et patriotique »[177] (Ho, 2010 : 75). Le quatrième consiste en la défense « d'un multiculturalisme et d'une harmonie sociale »[178] (Ho, 2010 : 75).

De tels objectifs ont eu des conséquences directes sur les types de chansons proposés dans les manuels scolaires. Le volume de chansons révolutionnaires a été réduit (Leung et Xie, 2011), même si leur apprentissage reste encouragé pour promouvoir l'idéologie

[171] « most schools in China rely on a "singing-centred" curriculum ».
[172] « rural school teachers usually teach all subjects, including music ».
[173] « alternative sets of modern values such as individual achievement, pleasure and beauty ».
[174] « to cultivate their temperaments, and to build their personalities ».
[175] « individualism of popular culture ».
[176] « to maintain the learning of traditional ethics ».
[177] « nationalistic and patriotic education ».
[178] « multiculturalism and social harmony ».

officielle (Ho, 2014) et surtout pour « s'assurer que la nouvelle génération est bien disciplinée et possède toutes les qualités intellectuelles et physiques pour continuer à construire le socialisme »[179] (Leung et Xie, 2011 : 60). Après cette réforme, le gouvernement a continué à proposer des politiques d'éducation musicale patriotique. Tel fut par exemple le cas, lorsque les autorités de Pékin proposèrent en octobre 2004 leur projet intitulé « Trois fois cent » (*San ge yi bai*) incluant 100 films, 100 chansons et 100 livres sur le thème du patriotisme, qu'ils proposèrent d'intégrer dans les manuels scolaires (Ho et Law, 2011). Cela ne modifia toutefois pas le principe adopté en 2011 d'intégrer de nouveaux types de chant aux manuels scolaires. Parmi ces derniers, on compte notamment des chansons et des musiques populaires, parfois tirées de films tout aussi populaires (Ho, 2017). L'une des particularités est que ces chansons ne sont plus seulement chinoises, mais proviennent aussi d'autres cultures, notamment africaine, indienne et de nouveau japonaise (Ho et Law, 2011).

Suite à cette réforme, et pour répondre aux défis qu'elle souligne, les propos des chansons apprises à l'école ont également changé, notamment au cours des dix dernières années. Dans les années 2010, les chants scolaires commencent ainsi à insister sur la nécessité de protéger l'environnement mondial, tout en mettant en valeur l'ensemble des efforts mis en œuvre par la Chine (Ho, 2010). Les chansons « Main dans la main, nous formons un village terrestre » (*Shou la shou, diqiucun*), « Un bébé décarboné » (*Ditan beibei*) ou encore « Sauver M. Terre » (*Jiujiu diqiu xiansheng*) (voir Planche 20) ont ainsi rejoint le programme de chant de nombreuses écoles. Ces écoles organisent même parfois des concours de chants environnementaux comme ce fut le cas en 2014 avec le concours « Vraiment vert » (*Feichang lüse*) [180].

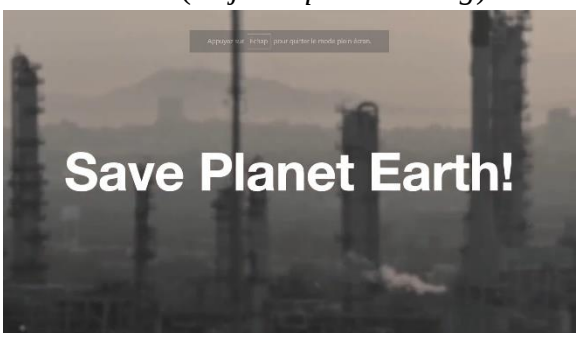
En parallèle, puisque, dans les années 2010, « l'individualisme est un facteur majeur de la croissance économique en Chine », des chansons, « qui insistent sur l'importance de cet individualisme pour la dynamique de la société chinoise »[181], sont également incluses dans les manuels scolaires (Ho et Law, 2012 : 414). Ainsi la chanson « Escargot » (*Woniu*) (voir Planche 21) du chanteur taïwanais Jay Chou a-t-elle été approuvée en 2005 par la

[179] « to ensure that the new generation is well-disciplined, and intellectually and physically equipped to continue the building of socialism ».
[180] Réseau des écoles primaires (*Xiao xueke xuexiao xue wang*), 19.03.2021, Règlement pour la fête de l'environnement et de la Terre dans les écoles primaires en 2014 – Détails du concours de chant « Vraiment vert » portant sur des chansons environnementales (*Chen dong xiaoxue 2014 nian diqu huanjing jie – « feichang lüse » xiaoyuan huanbao gequ dahechang bisai huodong xize*), https://xxkxjx.net/newsinfo/1274020.html, consulté le 18 mars 2022.
[181] « Individualism is a major factor in China's economic growth […]stress the importance of individualism for China's dynamic society ».

commission éducative municipale de Shanghai (Ho et Law, 2011), qui l'a intégrée aux programmes scolaires, malgré quelques controverses (Ho, 2010). Les paroles de cette chanson « encouragent les jeunes à poursuivre leur propre succès individuel malgré les difficultés qu'ils peuvent rencontrer »[182] et ont été interprétées par la commission éducative comme un encouragement à atteindre un haut niveau scolaire (Ho, 2010 : 75). Des voix se sont tout de même élevées contre cette chanson jugée trop « égocentrique » et « trop éloignée des chansons patriotiques traditionnelles qui prônaient le collectivisme »[183] (Ho, 2010 : 75).

Planche 20 : À partir des années 2000, une sensibilisation à l'environnement en chansons

a) « Sauver M. Terre » (*Jiujiu diqiu xiansheng*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=-7KncHrXN_0, consulté le 30 mars 2022.

b) « Un bébé décarboné » (*Ditan beibei*)



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1a4411w7Br, consulté le 30 mars 2022.

c) « Main dans la main, nous formons un village terrestre » (*Shou la shou, diqiucun*)



Source : https://www.bilibili.com/video/BV13h411v7ME, consulté le 30 mars 2022.

[182] « encourage young people to pursue their own individual success regardless of any difficulties they may encounter ».
[183] « This is a departure from traditional patriotic songs that usually champion collectivism and down-play self-centredness ».

Planche 21 : « Escargot » (*Woniu*) de Jay Chou, une chanson qui incite les élèves à poursuivre leur propre succès, intégrée aux programmes scolaires malgré les controverses



Source : https://www.youtube.com/watch?v=r3M9_R7FsbA, consulté le 30 mars 2022.

Afin de faciliter l'apprentissage des chansons patriotiques chez les jeunes (Leung et Xie, 2011), le gouvernement communiste commande auprès d'artistes des chansons populaires soutenant « l'unité, le nationalisme et les autres valeurs officielles »[184] du communisme (Baranovitch, 2003 : 204, *in* Ho, 2010 : 79). Ces « chansons pop officielles » telles que « La Grande Muraille est longue » (*Changcheng chang*), « Je fais partie de la Chine » (*Wo shuyu zhongguo*) ou encore « Aujourd'hui, c'est ton anniversaire » (*Jintian shi ni de shengri*) (voir Planche 22) sont ensuite intégrées dans les programmes scolaires (Ho et Law, 2004 : 159). Cependant, pendant longtemps, très peu de chansons populaires autres que celles qui étaient soutenues par l'État ont rejoint les programmes scolaires. Ces chansons populaires étaient en effet considérées comme « malsaines », puisque « manquant de valeurs éducationnelles » et provoquant « une pollution spirituelle »[185] (Ho et Law, 2004 : 159).

Il faut ainsi attendre le milieu des années 2010 pour que « du jazz et de la pop américaine, de la pop chinoise et taïwanaise, des comédies musicales occidentales, des musiques folkloriques, des musiques de film, et d'autres musiques du monde » soient introduits dans les programmes scolaires[186] (Ho, 2017 : 22). Cette évolution de considération de la musique populaire a néanmoins débuté dans les années 1990 lorsqu'une école de musique privée de Pékin a commencé à offrir des cours de pop et de rock (Ho et Law, 2012). Un département de musique populaire au conservatoire de musique de Shenyang dans la province de Liaoning au nord-est de la Chine a également été ouvert peu de temps après (Ho et Law, 2012). Les cours « de chants pop, jazz et de karaoké » ont ensuite essaimé dans plusieurs conservatoires du pays, avant de rejoindre les programmes officiels

[184] « unity, nationalism and other official values ».
[185] « popular songs are regarded as "spiritual pollution" and "unhealthy" […] lacking educational values ».
[186] « American jazz and pop, Chinese and Taiwanese pop, Western musicals, folk music, film music, and other world music ».

(Ho et Law, 2012 : 410). Les premières chansons pop autorisées ont été celles pro-chinoises venues de Hong Kong et Taïwan, comme « Demain sera un jour meilleur » (*Ming tian hui geng hao*) de Luo Taiyou ou « Un héros sincère » (*Zhenxin yingxiong*) de Jonathan Lee (voir Planche 23), toutes apprises par les élèves du niveau 7 (Ho et Law, 2012). D'après Wing-Wah Law et Wai-Chung Ho (2012 : 414), l'utilisation des chansons populaires est donc conditionnée au fait que « les paroles doivent transmettre des considérations positives vis-à-vis de la vie chinoise et maintenir l'intégrité de l'identité chinoise, en recouvrant ses besoins politiques »[187].

Planche 22 : Des chansons pop officielles vantant le communisme, intégrées aux programmes scolaires

a) « La Grande Muraille est longue » (*Changcheng chang*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=TJU9FTEvv8o, consulté le 31 mars 2022.

b) « Je fais partie de la Chine » (*Wo shuyu Zhongguo*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=8NX28-mBa64, consulté le 31 mars 2022.

c) « Aujourd'hui, c'est ton anniversaire » (*Jintian shi ni de shengri*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ZOylX3bu5k4, consulté le 31 mars 2022.

[187] « Popular music materials still need to be fine-tuned […] song lyrics have to convey positive attitudes on Chinese life and maintain the integrity of their Chinese identity, in order to meet political needs ».

Planche 23 : Les chansons taïwanaises et hongkongaises prochinoises, premières chansons pop étrangères à être autorisées en Chine

a) « Demain sera un jour meilleur » (*Ming tian hui geng hao*) de Luo Taiyou



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Bz2HDJmUIRw, consulté le 31 mars 2022.

b) « Un héros sincère » (*Zhenxin yingxiong*) de Jonathan Lee



Source : https://www.youtube.com/watch?v=6-tP7epNLAA , consulté le 31 mars 2022.

Cette position n'a cependant pas empêché le gouvernement à encourager les professeurs de musique à apprendre des chansons étrangères aux élèves, notamment dans les années 2000-2010 (Ho et Law, 2012). Cette attention portée sur l'extérieur n'était néanmoins pas nouvelle, puisque, dès les années 1990, parmi les chants appris lors des deux heures de musique dispensées au niveau secondaire, « 70 % devaient être chinois, et les 30 % restants représentaient des styles de musique occidentale » [188] (Rogers, 1989 : 44). Le « multiculturalisme » a cependant été introduit comme tel dans les programmes scolaires uniquement lors de la réforme éducative de 2001 (Ho et Law, 2004 : 161). Cette décision a été prise notamment en raison de l'entrée de la Chine au sein de l'Organisation mondiale du commerce, ainsi que de la promesse de la tenue des Jeux olympiques d'Été à Pékin en 2008 (Ho et Law, 2004). Les élèves sont alors encouragés à « développer un large sens de l'esthétisme en apprenant des musiques du monde, pour devenir familier de l'étendue et de la richesse des cultures musicales des autres pays et pour cultiver la compréhension, le respect et l'amour des autres pays »[189] (Ministère de l'Éducation chinois, 2001, *in* Ho et Law, 2006 : 220).

Bien que peu de chansons proposées soient en anglais (Ho et Law, 2009), parmi ces musiques étrangères enseignées, notamment occidentales, on trouve par exemple la comédie musicale « Le Fantôme de l'opéra » (*Juyuan Meiyin, The Phantom of the Opera*) composée

[188] « 70 percent must be Chinese, with the remaining 30 percent split among Western musical styles ».
[189] « to develop a broader sense of aesthetics through learning world music, to know about the quantity and richness of other countries' musical cultures, and to cultivate understanding, respect and love for other countries ».

par Andrew Lloyd Webbe, ou encore des musiques de film comme « Le dragon caché » (*Wohu canglong*) ou « À la volonté du peuple » (*Do you hear the people sing ?*) tiré du film *Les Misérables*. Des musiques entendues lors des cérémonies des Jeux olympiques comme « Le pouvoir d'un rêve » (*Power of the Dream*) chantée par Céline Dion lors de l'ouverture des Jeux olympiques d'Atlanta de 1996 ou « Main dans la main » (*Hand in hand*) de Giovanni Giorgio Moroder, chantée lors des Jeux olympiques de Séoul en 1988 (Ho et Law, 2009), ont également été incluses dans les manuels scolaires (voir Planche 24), tout comme des chansons écrites spécifiquement pour les Jeux olympiques de 2008. « La chanson de la santé » (*Jiankang ge*) est ainsi apprise « dans le but de construire une société plus harmonieuse et saine »[190] (Ho, 2010 : 80), tandis que d'autres comme « Aller vers les Jeux olympiques » (*Xiang aolinpike chufa*) encouragent les jeunes Chinois à « célébrer ces Jeux » (Guo, 2004 : 302, *in* Ho, 2010 : 80). La chanson « Un même monde, un même rêve » (*Tong yi ge shijie, tong yi ge mengxiang*) (voir Planche 25), devenue le slogan des Jeux olympiques de 2008, « glorifie la capacité mondiale à être ensemble »[191] (Ho, 2010 : 80). Elle a été conservée dans les programmes scolaires afin d'apprendre aux élèves que « l'on peut survivre, uniquement si on apprend à vivre en paix et en harmonie avec nos semblables »[192] (Ho et Law, 2011 : 379).

À partir des années 1980, le chant est donc utilisé dans les écoles avant tout pour construire une société harmonieuse, nationale et mondiale. Les chansons apprises permettent alors aux élèves de connaître l'histoire de la Chine, tout en vantant le communisme. Apprendre à respecter et chérir sa famille nucléaire en musique permet ensuite de défendre et de vouer un véritable culte à la mère-patrie. Le nationalisme et le patriotisme étant fermement ancrés dans les mentalités, il est dès lors possible de proposer aux élèves un regard extérieur sur le monde en leur proposant des chansons notamment occidentales. Devant les nouveaux goûts, les attentes et les perspectives des jeunes évoluant dans une société mondialisée, le gouvernement finit par s'appuyer sur la musique populaire pour transmettre plus facilement ces messages politiques à la jeune génération. Le chant est donc de nouveau utilisé voire instrumentalisé à des fins idéologiques, puisque la musique populaire, longtemps bannie, est finalement « transformer en un outil servant les propres propos »[193] du PCC (Ho, 2014 : 267) aussi bien dans les écoles que dans la société.

[190] « with a view to building a more harmonious and healthy society ».
[191] « glorifies our togetherness as part of the global family ».
[192] « These songs celebrate the global environment, which, it is warned, can survive only if we learn to live in peace and harmony with our fellow human beings ».
[193] « transform popular music into a tool for its own purposes ».

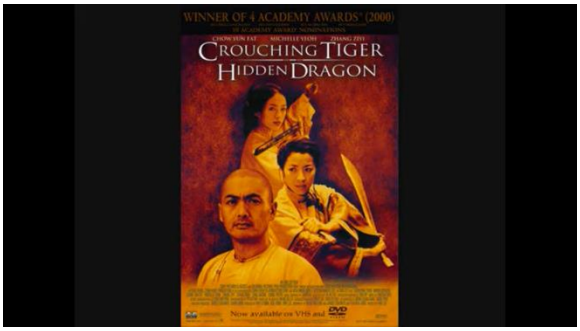
Planche 24 : Des exemples de chansons en anglais présentes dans les programmes scolaires dans les années 2000

a) « Le Fantôme de l'opéra »
(*Juyuan Meiyin*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Ux7SK8P3ixw, consulté le 2 avril 2022.

b) « Le dragon caché »
(*Wohu canglong*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=wsawxq9ISyw, consulté le 2 avril 2022.

c) « À la volonté du peuple »
(*Do you hear the people sing ?*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=1q82twrdr0U, consulté le 2 avril 2022.

d) « Le pouvoir d'un rêve »
(*Power of the Dream*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ynJc0YZkA3k, consulté le 2 avril 2022.

e) « Main dans la main »
(*Hand in hand*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=cEZ33uV8lPw, consulté le 2 avril 2022.

Planche 25 : Célébrer la venue des Jeux olympiques à Pékin en chansons

a) « La chanson de la santé »
(*Jiankang ge*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=21u1_SRIkyI, consulté le 2 avril 2022.

b) « Aller vers les Jeux olympiques »
(*Xiang aolinpike chufa*)



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1k4411R7P3?from=search&seid=6331124507422007345&spm_id_from=333.337.0.0, consulté le 2 avril 2022.

c) « Un même monde, un même rêve »
(*Tong yi ge shijie, tong yi ge mengxiang*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=EQgiBTXTWdY, consulté le 2 avril 2022.

Au terme de ce chapitre, il apparaît que le chant en Chine n'est pas qu'une simple activité de loisirs, mais une activité instituée au cours de l'histoire, et placée au cœur de la vie quotidienne et politique. Ce constat justifie donc l'intérêt d'étudier géographiquement cet objet, qui est habituellement associé à l'idée d'une activité commune de divertissement.

Ce premier chapitre traite ainsi de la manière dont la pratique du chant s'est peu à peu généralisée au sein de l'ensemble de la vie publique. Bien que pendant une grande partie de l'époque impériale la musique se perpétuait d'après les standards de la cour, l'empereur Wu (- 141 à - 87) remit en cause ce principe en portant une attention particulière aux chants populaires, dès lors reconnus comme constitutifs de la musique officielle. Bien plus tard, le développement de chorales scolaires entre les années 1900 et 1920 marque également un jalon de la popularisation de la pratique du chant dans le pays. C'est dans les années 1930, que le caractère social du chant apparaît réellement dans le quotidien des populations, et ce quel que soit leur lieu de vie. Le chant devient en effet à cette époque un réel ciment social qui permet à la population d'être unie pour résister à l'agresseur japonais. Dès lors, la honte de chanter en groupe dans la rue disparaît et chanter des chansons patriotiques de résistance devient un moyen de faire nation. Cette dimension collective et sociale de la pratique du chant s'amplifie avec la constitution par les communistes de nombreuses chorales dans les années 1940. La Révolution culturelle marque le début d'une période d'omniprésence de chants officiels dans l'espace public en Chine. Les nombreuses chorales qui se sont maintenues après cette période, aussi bien dans les lieux de formation que sur les lieux de travail, sont le signe que cette pratique collective du chant y demeure monnaie courante aujourd'hui.

Le chant fait ainsi quasi systématiquement partie du rythme de vie quotidien de nombreux Chinois, pendant leur cursus scolaire avec les chants scolaires, puis avec la diffusion toujours actuelle des nombreux chants à la gloire du Parti, et enfin à l'occasion d'activités chorales en tant que loisir. Le chant se révèle donc en Chine comme « un phénomène contextuel relié à tous les aspects de la vie »[194] (Liang, 1985, *in* Fung, 1994 : 48) et par là même présent dans de nombreux espaces urbains et ruraux.

Les étapes au cours desquelles le chant, de concert avec la musique, a été institutionnalisé en Chine ont également été détaillés. Pendant la période impériale, dès la dynastie des Zhou, la musique se rapporte aux attributs du pouvoir, ce qui implique une gestion par un organisme d'État. Si cet organisme change de nom au cours des siècles, la gestion de la musique est restée une affaire politique jusqu'à aujourd'hui. L'utilisation du chant comme outil

[194] « a contextual phenomenon broadly related to all aspects of living ».

éducatif auprès des enfants à partir des années 1900 participe également de cette institutionnalisation. Bien que la forme et le fonctionnement des cours d'instruction musicale aient évolué depuis, les principes restent analogues : promouvoir le patriotisme, l'amour de la nation, les principes moraux et défendre le système idéologique et politique en place. Les dimensions politiques de propagande et de contrôle idéologique des masses conférées au chant par le pouvoir chinois apparaissent de manière plus concrètes encore, lorsque le chant devient, à partir des années 1930-1940, un moyen d'éducation de la population, non plus seulement réservé aux enfants. En dépit d'une société de plus en plus mondialisée, cette fonction, qui perdure encore aujourd'hui, s'est renforcée peu de temps après la politique d'ouverture des années 1980. Le gouvernement apparaît en effet méfiant vis-à-vis des nouveaux styles musicaux, qui peuvent potentiellement apporter des conceptions politiques et sociales concurrentes. La censure et le contrôle se voient alors d'autant plus que l'idéologie officielle véhiculée par les chants, jusque-là profondément inscrite au sein de la société, pourrait être surpassée par d'autres.

Le chant se situe donc à l'interface entre la vie des citoyens et la gestion du pays par les politiques pour en garantir sa stabilité et prévenir les potentielles insurrections. Étudier comment celui-ci est mobilisé lors de crises, comme celle du covid-19, permettra donc de montrer le caractère toujours actuel de cette utilisation du chant comme ferment de l'adhésion entre un peuple et ses gouvernants. Cette préoccupation politique vis-à-vis de la musique s'exprime directement dans la manière dont les structures officielles pour la diffusion de la musique sont mises en avant. Ainsi, l'étude de l'implantation, au sein d'une ville, des lieux de chant officiels ou supervisés par le gouvernement – ce qui concerne en pratique la plupart des lieux au vu de cette mainmise de l'État sur la diffusion du chant – permettra également de comprendre en partie les stratégies politique de la Municipalité pour un développement urbain socialement stable.

Chapitre 2. Une étude géographique basée sur le chant, qui allie terrain in situ et ex situ

Un des objectifs de ce deuxième chapitre est de montrer en quoi une enquête sur le chant en Chine peut mener à des analyses originales relevant d'enjeux socio-politiques. Plusieurs concepts géographiques à la base des interrogations soulevées dans cette thèse seront introduits, en particulier les notions d'appropriation de l'espace, de construction et de fabrique urbaines. Les particularités de l'organisation administrative chinoise et leurs conséquences sur la pratique du chant seront également précisées.

Après avoir défini le cadre d'analyse théorique de cette recherche, le détail de ses modalités pratiques permettra de montrer que cette dernière relève d'une méthodologie mixte, puisque enquête in situ à Shanghai et enquête sur la Chine à distance se complètent. Cette particularité conduira alors à une réflexion autour du concept de terrain en sciences humaines et sociales.

2.1. De l'intérêt de s'appuyer sur le chant pour étudier les logiques sociales et urbaines en Chine

2.1.1. Étudier la signification politique officielle et actuelle du chant en Chine pour rendre compte des stratégies politiques nationales et internationales

L'importance accordée par les autorités chinoises au maintien d'un chant conforme à leurs principes dans la sphère publique depuis le début des années 1980 montre que ce dernier reste, depuis la mort de Mao, un outil d'encadrement de la population. La mise en scène de chants rappelant l'unité chinoise aux niveaux national et international amèneront à considérer le chant comme un outil d'observation et d'analyse du contexte politique et de son organisation.

2.1.1.1. Une attention particulière portée par le Parti communiste à la prégnance du chant dans la sphère publique et la vie quotidienne de la population

Si la présence du chant au sein de l'espace public demeure depuis les années 1960, les styles et les modes de diffusion ont évolué suite à la mort de Mao en 1976. Dès juillet 1979, comme ce fut le cas à quasiment chaque changement de souverains puis de Président de la République, une nouvelle collecte de chants est organisée avec l'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping (Jones, 2003). La réalisation de cette « Anthologie des musiques nationales populaires chinoises » (*Zhongguo minzu minjian yinyue jicheng*) autorise « la compilation des chansons

populaires de toutes les régions et de toutes les minorités de la RPC », jusqu'alors interdites (Trébinjac, 1990b: 77). Ce recueil de nouveaux airs, destinés ensuite à être diffusés dans l'espace public, fait suite à la condamnation de la Bande des Quatre et à « l'ordre de supprimer le désordre » voté en mars 1979 (Trébinjac, 1990b : 77).

Une entité étatique semblable au Bureau de la musique qui existait à l'époque impériale est alors mise en place (Trébinjac, 1990b). Pour les 10 000 collecteurs chargés de compiler, mettre en ordre et réarranger les chansons, seule la possibilité d'utiliser un magnétophone diffère de cette époque (Trébinjac, 1990b). Cette compilation, souvent appelée « L'Anthologie » est considérée comme la plus grande jamais organisée (Jones, 2003). Les genres les plus représentatifs des « 22 provinces, des cinq régions autonomes et des trois villes de rang provincial que sont Pékin, Tianjin, et Shanghai » [195] ont ainsi été collectés (Jones, 2003 : 288). Au sein de l'anthologie, il existe une séparation par province mais aussi par genre, entre « les chansons populaires, les chansons narratives, les opéras, la musique instrumentale et la danse »[196] (Jones, 2003 : 287). Pour chaque province, on retrouve donc un ou deux volumes par genre, ce qui fait plus de 9 000 pages par province (Jones, 2003 : 288). Dès lors, ces chansons représentatives d'une identité particulière seront utilisées pour symboliser chacune des minorités présentes en Chine, que ce soit à l'occasion de compétitions nationales de chant, de cérémonies officielles ou encore lors de programmes télévisés dédiés à la fête du Printemps ou à la fête nationale (Tuohy, 2001 : 121-122).

À partir des années 1980, ces chants collectés et officiels sont majoritairement diffusés non plus directement dans l'espace public, entendu ici comme espace extérieur ouvert et accessible à tous, mais via des médias de masse. Cette évolution s'explique notamment par la disparition progressive des haut-parleurs, qui diffusaient les chansons de masse au moment de la Révolution culturelle. Bien que cette dernière se soit achevée en 1976, les haut-parleurs, installés à l'époque « sur les côtés des bâtiments publics, dans les trains, dans les lieux de travail collectif ou dans les centres résidentiels »[197], restent en activité jusqu'au début des années 1990 (Tuohy, 2001 : 123). Que ce soit par la diffusion de discours ou plus fréquemment de musiques et de chansons, ces haut-parleurs rythmaient « les activités de la nation »[198] (Tuohy, 2001 : 123). Réveillés au son de « L'Orient est rouge », les Chinois s'adonnaient ensuite à leurs

[195] « Around nine thousand pages are being published for each of the twenty two provinces, five autonomous regions, and three independent province level municipalities (Beijing, Tianjin, and Shanghai) ».
[196] « Each with separate volumes for folksong, narrative-singing, opera, instrumental music, and dance ».
[197] « Prior to the 1990s, however, loudspeakers were mounted on the sides of public buildings, in trains, and in nearly every collective work or residential center ».
[198] « loudspeaker programs organized the nation's activities ».

activités physiques en chansons, qu'ils retrouvaient bien souvent également sur leur lieu de travail (Tuohy, 2001 : 123). Ces haut-parleurs permettaient ainsi d'encadrer le quotidien, puisqu'ils diffusaient aussi « les informations locales et nationales, l'annonce des repas » ou encore « le silence au moment du repos »[199] (Tuohy, 2001 : 123). Chants et chansons ont donc longtemps marqué l'organisation même du quotidien, expliquant certainement que cette activité soit toujours autant répandue au sein de la société. Avec la multiplication des canaux de diffusion télévisés et des radios, ces haut-parleurs ont peu à peu été enlevés du paysage dans les années 1990, bien que certains aient subsisté quelques années encore dans les campagnes et les zones reculées (Tuohy, 2001).

La musique et les chants n'ont pas pour autant disparu de la sphère publique, puisque, dès les années 1980, les médias ont diffusé nombre de chants, aussi bien dans les journaux qu'à la radio ou à la télévision. Toutes les semaines, dans les journaux, « la chanson de la semaine » était ainsi proposée accompagnée de sa partition (Tuohy, 2001 : 117). On pouvait également l'entendre tous les jours sur les ondes dans des émissions de radio ou de télévision (Tuohy, 2001). À la fin des années 1980, le service central d'audiovisuel de Pékin choisit également de dédier plus d'un tiers de ses programmes à la musique (Perris, 1983). La Télévision centrale de Chine[200] (CCTV) diffuse dès lors, tous les 1er octobre, un spectacle de variété musicale à l'occasion de la commémoration de la fondation de la RPC (Tuohy, 2001). Les médias chinois, accessibles sur le continent et à l'étranger, deviennent donc des sources de diffusion de la propagande du PCC à destination aussi bien des Chinois de l'intérieur que des expatriés chinois (Ho, 2010). En 2000, la CCTV programme ainsi une émission intitulée « La même chanson » (*Tongyi shouge*) qui a notamment pour objectif « d'encourager le nationalisme auprès des Chinois de l'étranger »[201] (Ho, 2010 : 79). Bien que ce programme ait été arrêté en 2013 suite aux directives du ministère de la Culture qui appelaient à arrêter l'extravagance des fêtes en soirée[202], la chanson introductive reste, elle, fréquemment diffusée sur les ondes pour « glorifier le PCC »[203] (Ho, 2010 : 79).

La diffusion de chants à la gloire de la nation et du Parti, notamment lors d'évènements exceptionnels à fortes résonnances dans la sphère publique, demeure une des priorités du Parti

[199] « national and local news ; […] lunch announcements; silence during the "rest period" ».
[200] La Télévision centrale de Chine (*Zhongguo zhongyang dianshitai*) est l'un des canaux de communication télévisuels officiels de l'État chinois. Créée en 1958 sous le nom de Pékin TV, elle prend son appellation actuelle en 1978 et rejoint le « China Media Group » (CMG) (*Zhongyang guangbo dianshi zongtai*) en 2018.
[201] « *The Same Song*, which was designed […] to encourage nationalism among overseas Chinese ».
[202] DayDayNews, 10.12.2021, « For the 11th anniversary of the suspension of "The Same Song", why did CCTV's hottest song variety show disappear? », https://daydaynews.cc/en/entertainment/for-the-11th-anniversary-of-the-suspension-of-the-same-song-why-did.html, consulté le 21 mars 2022.
[203] « to glorify the CCP ».

communiste. D'un point de vue géographique, il paraît donc intéressant d'étudier comment une telle ambition peut se traduire concrètement à l'échelle d'une ville, et ce que cela peut dire de son organisation socio-spatiale. Quelles sont par exemple les structures en lien avec le chant présentes dans les villes ? À l'initiative de qui sont-elles créées ? À qui sont-elles destinées ? Comment s'organisent-elles ? Ces interrogations vont de pair avec la mise en lumière, par les autorités nationales, des particularités musicales chinoises sur les scènes nationale et internationale.

2.1.1.2. Le chant, un outil mobilisé par la Chine pour rappeler au monde son unité nationale et ses spécificités culturelles

La dimension utilitaire du chant, insufflée au sein de la société chinoise par le gouvernement, se retrouve également au niveau international avec la mise en avant, à l'occasion d'événements mondiaux, de certains aspects de la musique chinoise jugés spécifiques. Dès les années 2000, le gouvernement met ainsi en valeur les opéras provinciaux, et en particulier le *jingju*[204] et le *kunqu*[205] (Ho, 2010). La patrimonialisation du théâtre chanté chinois a notamment été mise en avant lors de la préparation des Jeux olympiques de 2008 en vue de faire de ce volet de la culture chinoise un élément connu et reconnu par tous à l'international (Evans, 2012). Dès la cérémonie de clôture des Jeux olympiques d'Athènes de 2004, l'opéra pékinois avait ainsi été mis en scène comme caractéristique de la culture chinoise (Evans, 2012). Des acteurs de *jingju* y dansaient alors sur scène en faisant tournoyer des drapeaux aux motifs et aux couleurs traditionnels (voir Planche 26).

Au-delà de cette mise en valeur de l'opéra pékinois, la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin, qui s'est tenue le 8 août 2008, avait pour but de montrer au monde, aussi bien l'unité du pays que la volonté du gouvernement de tendre vers « une harmonie internationale » [206] (Ho et Law, 2011 : 384). L'adage confucéen « N'est-il pas joyeux d'accueillir des amis venus de loin ? » (*Youpeng zi yuanfang lai, bu yi le hu ?*) était ainsi martelé par 2 008 joueurs de tambour, sur le modèle de ceux de la dynastie Xia, pour accueillir les 90 000 spectateurs venus du monde entier (Ho et Law, 2011). Cette prestation n'est pas

[204] Le *jingju* désigne l'opéra pékinois traditionnel. Né à la fin du XVIII[ème] siècle et longtemps désigné comme l'opéra du palais impérial, il est « aujourd'hui le genre théâtral le plus joué en Chine et à l'étranger (Darrobers, 2018 : 69).
[205] Le *kunqu* est considéré comme le plus ancien opéra chinois. Il est classé au patrimoine mondial immatériel de l'Unesco depuis 2001.
[206] « international harmony ».

sans rappeler la chanson « Amis pour toujours » (*Yongyuan de pengyou*), également produite à l'occasion des Jeux olympiques de Pékin (voir Planche 26).

De manière plus implicite, le processus de choix des deux solistes sélectionnés pour interpréter le chant « Toi et Moi » (*Wo he ni*) illustre également cet appel à une amitié internationale. Suite à une compétition ouverte aux chanteurs et aux musiciens de partout dans le monde, Chen Qigang, compositeur né à Shanghai et vivant en France, a symboliquement été sélectionné pour composer la chanson thématique des Jeux olympiques de 2008 (Ho et Law, 2012 : 411). Interprétée par le chanteur chinois Liu Han et la chanteuse anglaise Sarah Brightman, cette création chantée dans les deux langues avait alors pour vocation de « symboliser l'unité et l'amitié entre les peuples » (Ho et Law, 2012 : 411)[207] (voir Planche 26).

Pour Wing-Wah Law et Wai-Chung Ho (2011 : 384), l'ambition de cette cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques était aussi de « montrer les 5 000 ans de la splendeur culturelle de la Chine »[208], tout en présentant le visage d'une Chine dont les « diverses minorités étaient unies sous une [même] nation et un [même] parti »[209]. Au cours de cet événement, une jeune chinoise de neuf ans chantait ainsi « Ode à la patrie » (*Changge zuguo*), en chœur avec 56 autres enfants, qui défilaient en tenant le drapeau. Chacun de ces enfants représentait alors une des 56 nationalités officielles constitutives de la Chine (Ho et Law, 2011). De même, des couples d'hommes et de femmes membres de chaque groupe ethnique ont été réunis pour chanter l'hymne national au moment de la levée du drapeau chinois (Ho et Law, 2011) (voir Planche 26).

Cette volonté de montrer au monde les différentes ethnies de la nation, unies sous le même drapeau, a été par la suite réaffirmée lors de la soirée de gala tenue le 1er octobre 2009, en l'honneur des 60 ans de la RPC, (Ho et Law, 2011 : 376). Plus de 60 000 personnes, habillées en costumes traditionnels selon la minorité à laquelle elles appartenaient (Ho et Law, 2011), ont ainsi été réunies sur la place Tian'anmen pour chanter et danser sur des chansons patriotiques. Le gala annuel de la fête du Printemps retransmis sur la CCTV est également une occasion de célébrer chaque année la bonne cohésion des 56 groupes ethniques au sein de la nation (Ho et Law, 2011). Par le chant et l'organisation d'événements d'ampleur, le gouvernement chinois forge donc une image choisie d'une Chine au sein de laquelle la population, unie, célèbre ses traditions culturelles, tout en réaffirmant sa contemporanéité.

[207] « The theme song […] symbolizes unity and friendship between peoples ».
[208] « to show 5 000 years of China's cultural splendour ».
[209] « China's claim to unite its diverse population under one nation and party ».

Planche 26 : Les Jeux olympiques, une mise en scène en chansons des aspirations de la Chine

a) Le *jingju*, opéra pékinois mis en valeur lors de la cérémonie de clôture des Jeux olympiques de 2004 à Athènes



Source : https://www.youtube.com/watch?v=a5yg3XHae_0 (2h 18' 45'' à 2h 20' 12''), consulté le 6 avril 2022.

b) « N'est-il pas joyeux d'accueillir des amis venus de loin ?» (*Youpeng zi yuanfang lai, bu yi le hu ?*), un adage confucéen de bienvenue joué au son des tambours



Source : https://www.youtube.com/watch?v=TA0ZVxHRxCM, consulté le 6 avril 2022.

c) « Amis pour toujours » (*Yongyuan de pengyou*), une chanson aux couleurs des Jeux olympiques de 2008, interprétée en chinois et en anglais



Version anglaise
Source : https://www.youtube.com/watch?v=muAznfEHnPY, consulté le 6 avril 2022.



Version chinoise
Source : https://www.bilibili.com/s/video/BV1LR4y1H7M7, consulté le 6 avril 2022.

d) « Toi et Moi » (*Wo he ni*), chanson thématique des Jeux olympiques de 2008, symbole de l'amitié chinoise envers les autres pays



Source : https://www.youtube.com/watch?v=2h-OLSJroOI, consulté le 6 avril 2022.

e) Faire chanter « Ode à la patrie » (*Gechang zuguo*) par des enfants représentant les 56 minorités officielles, une manière de réaffirmer au monde l'unité chinoise



Source : https://www.youtube.com/watch?v=u7EAeINa9h8, consulté le 6 avril 2022.

f) Une cohésion nationale et un patriotisme mis en scène lors de la levée du drapeau chinois à l'occasion des Jeux olympiques de 2008





Source : https://www.youtube.com/watch?v=nWqe84_NojQ, consulté le 6 avril 2022.

2.1.1.3. Étudier in situ l'utilisation du chant par les autorités pour mieux comprendre les logiques concrètes d'encadrement en contexte autoritaire

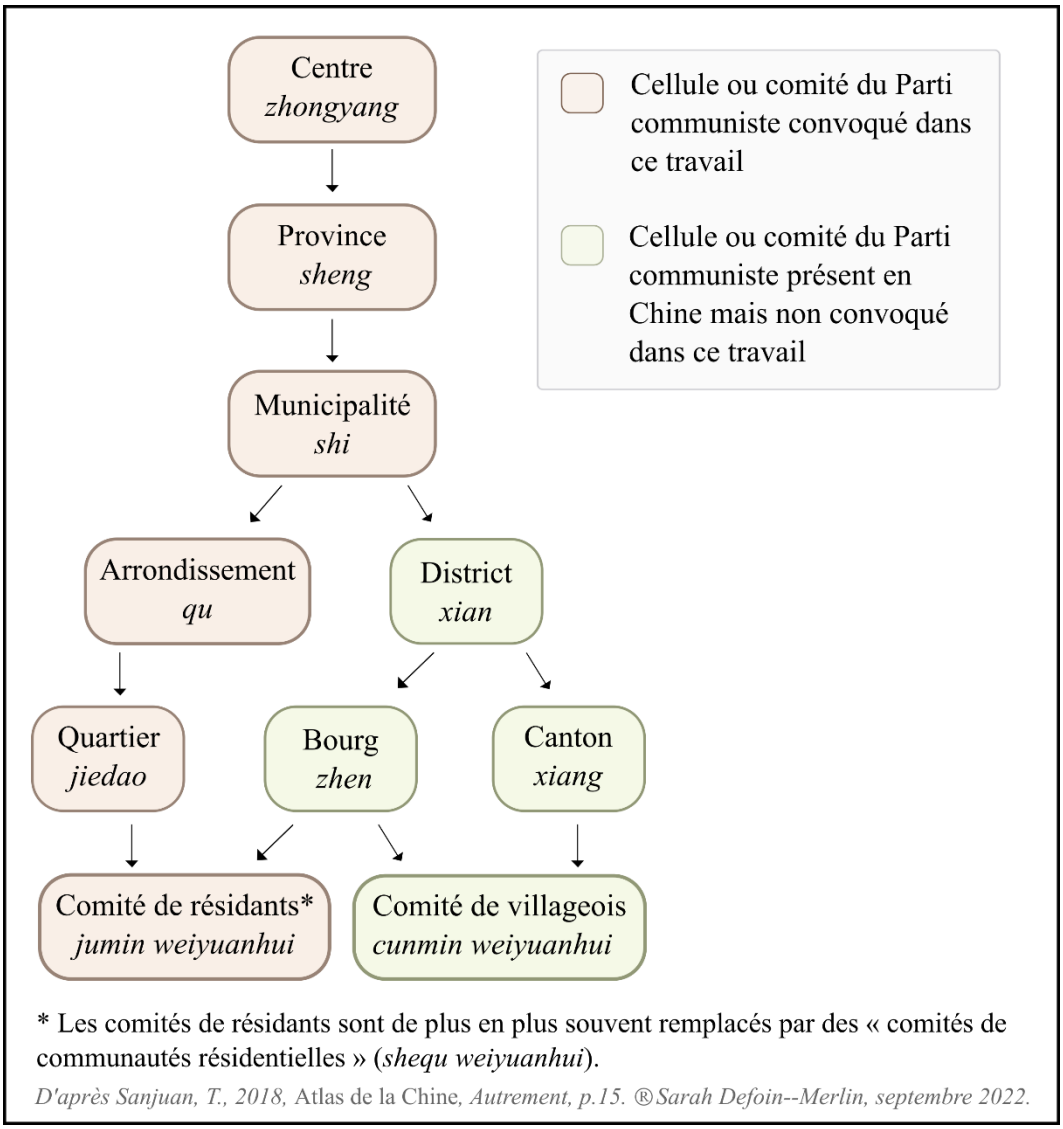
En Chine, aujourd'hui encore, le chant est pratiqué par un très grand nombre de personnes, quels que soient leur âge, leur classe sociale et leur origine géographique. Cette réalité semble s'expliquer notamment par la prégnance historique du chant dans le quotidien de la population chinoise, ainsi que par l'héritage communiste de la considération de l'espace public comme lieu de pratique et de diffusion du chant. Dans le contexte autoritaire chinois, l'espace public et les activités de loisir étant généralement surveillés, une réflexion sur les mesures mises en œuvre à l'échelle de la ville dans l'encadrement de la population est proposée. Le terme d'encadrement est ici entendu comme l'ensemble des mesures directement ou indirectement coercitives mises en place par un régime politique autoritaire dont l'ambition est de contrôler la manière de penser de ses habitants. Ce contrôle s'exerce généralement en des termes politique, religieux et culturel. L'étude des types d'infrastructures culturelles consacrées au chant et en particulier leur implantation, leur organisation et leur fonctionnement permettra de montrer en partie comment le régime chinois encadre concrètement les loisirs.

La manière dont les différents niveaux du PCC sont territorialement ancrés sera illustrée, d'un part, à l'appui d'une réflexion menée sur les acteurs qui participent à la construction urbaine à Shanghai et, d'autre part, via l'exemple de la gestion de crise du covid-19. Le poids de la Municipalité (*shi zhengfu*) dans l'organisation générale des activités culturelles en particulier vocales, l'importance des arrondissements (*qu*) et des quartiers (*jiedao*) dans la mise en place concrète de ces activités, sans oublier la place prédominante du plus petit échelon que représentent les comités de résidants (*jumin weiyuanhui*) (voir Figure 1) seront illustrés à l'appui d'exemples concrets. La plupart des activités culturelles, mais aussi sociales, sportives et éducatives, proposées aux habitants sont désormais organisées par des « comités de communautés résidentielles (*shequ weiyuanhui*) », qui, à partir de 1999, ont peu à peu remplacé les anciens comités de résidants mis en place dans les années 1950 (Tomba et Jacquet, 2008 : 55). Ces comités, bien qu'officiellement présentés comme un « mode d'autogestion par les résidents […] de leurs activités de loisirs et des services de proximité » (Li et Monteil, 2006 : 102), sont en réalité très proches du pouvoir (Audin, 2014) et permettent au gouvernement de contrôler la population de manière diffuse (Audin, 2008) en leur proposant des « loisirs conformes » (Audin, 2015).

L'analyse de la manière dont le chant a été mobilisé lors de la crise de covid-19, permettra également de rendre compte du dialogue et de l'interaction entre ces différents

échelons territoriaux. Les niveaux centraux (*zhongyang*) et provinciaux (*sheng*) se sont ainsi particulièrement inspirés d'initiatives parties des comités de communautés résidentielles voire des résidants eux-mêmes pour mettre en place une stratégie de communication via la diffusion nationale et internationale de nombreux chants de soutien aux soignants et aux populations touchées. Évoquer l'encadrement, le contrôle et la censure, visibles pendant la crise du covid-19, amènera également à considérer de possibles formes musicales contestataires, comme cela a pu être observé dans d'autres pays autoritaires tels que la Biélorussie (Kryzhanouski, 2017) ou la Roumanie, notamment lorsque le régime était communiste (Radulescu, 2021).

Figure 1 : L'organisation administrative du territoire en Chine



* Les comités de résidants sont de plus en plus souvent remplacés par des « comités de communautés résidentielles » (*shequ weiyuanhui*).

D'après Sanjuan, T., 2018, Atlas de la Chine*, Autrement, p.15. ®Sarah Defoin--Merlin, septembre 2022.*

2.1.2. Une considération et une pratique du chant différentes selon les habitants, à l'origine de pratiques urbaines variées

2.1.2.1. La musique et le chant entre atout distinctif chez les jeunes, et sociabilité et bien-être chez les plus âgés

Depuis les années 1980, de nombreuses chorales se maintiennent et des concours de chant sont organisés à l'initiative du PCC. Faire de la musique devient alors un atout particulier en vue de se distinguer de la masse. À la fin de l'année 1979, il existe de nombreuses chorales dans les collèges, les lycées, les universités et les usines au sein desquelles des chansons principalement patriotiques sont chantées (Larson, 1980). Des orchestres et des chorales sont aussi organisés au sein de l'Armée et de la Marine, toujours dans le but de diffuser l'idéologie communiste au sein de la société (Larson, 1980). En 1995, année où la première compétition nationale de karaoké fut organisée par le ministère de la Culture, un concert de commémoration du 50ème anniversaire de la victoire de la Chine face à l'agression du Japon lors de la guerre de résistance se tint également (Tuohy, 2001). Une chorale de plus de 10 000 personnes interpréta pour l'occasion la « Cantate du fleuve Jaune » (*Huanghe dahechang*), composée en 1939, et qui se veut depuis la « métaphore pour la nation, de sa beauté, de son pouvoir et de ses épreuves »[210] (Tuohy, 2001 : 113). Aujourd'hui encore, des chorales officielles, scolaires ou d'amateurs, sont invitées à se produire à l'occasion de commémorations.

Ces dernières voient leurs rangs d'autant plus fournis, que, depuis les années 2000, la musique est considérée comme un atout supplémentaire pour espérer entrer à l'université. Le professeur de musique et chercheur Hao Huang (2011 : 163) indique ainsi que « le gouvernement encourage l'étude de la musique, puisque les étudiants diplômés du lycée avec des capacités particulières comme jouer de la musique ont un avantage pour candidater à l'université »[211]. Plusieurs enfants et adolescents assistent ainsi, dès leur plus jeune âge, à des cours de musique supplémentaires, au cours desquels ils « apprennent à jouer des instruments, à chanter, à danser, pour leur propre plaisir ou pour préparer des tests d'admission dans les écoles »[212] (Leung et Xie, 2011 : 61). Le nombre de ces cours, qui ont généralement lieu après l'école ou le week-end, est en constante augmentation depuis les années 2000 (Leung et Xie, 2011). Tous les ans, des centaines de milliers d'enfants passent des

[210] « The Yellow River is […] often a metaphor for the nation, its beauty, power, and hardships ».
[211] « The government's education policy encourages the study of music, since students who graduate from high school with a 'special ability' such as playing classical music have an edge when applying to college ».
[212] « be learning musical instruments, dance or singing for enjoyment in preparation for undertaking school admissions tests ».

certifications de musique en vue d'obtenir un diplôme de haut niveau, leur permettant d'être reconnus comme « étudiants avec des capacités spécifiques »[213], et d'être ainsi prioritaires dans les admissions à l'université (Leung et Xie, 2011 : 61).

Cet engouement des parents pour les cours de musique extrascolaire est aussi en lien avec l'idée, de nouveau à la mode en Chine, que « la musique rend les enfants plus intelligents »[214] (Chen-Hafteck et Xu, 2008 : 10) et que « participer à des activités musicales, et notamment chanter dans une chorale, peut améliorer les capacités sociales des enfants et leurs facultés d'apprentissage »[215] (Leung et Xie, 2011 : 70). Cette vision utilitariste du chant désormais partagée, non plus seulement au sein du gouvernement, mais aussi au sein de la population, a été renforcée en mars 2018. Le gouvernement a en effet décidé que seuls les étudiants ayant choisi l'art ou la musique, et non plus le sport, pourraient dorénavant obtenir des points bonus pour le bac (*gaokao*) (Grenier-Borel, 2019). Le chant est dès lors associé chez certains jeunes à une activité supplémentaire leur permettant d'accéder à un haut niveau d'études.

En parallèle, depuis les années 2010, la ferveur des activités associées aux préceptes de « nourrir sa vie » (*yangsheng*) a amené plusieurs catégories de population, généralement âgées d'une soixantaine d'années, à considérer le chant comme l'un des atouts pour rester en bonne santé (Zhang et Farquhar, 2012). Parti d'un mouvement de responsabilisation des Chinois vis-à-vis de leur santé, le *yangsheng* inclut de nombreuses activités comme pratiquer le taï-chi, le qi gong, la calligraphie, danser, chanter dans une chorale, et ce notamment dans des espaces extérieurs (Zhang et Farquhar, 2012). Au-delà de cet objectif, chanter en chorale devient aussi pour ces personnes, qui ont pour la plupart connu la Révolution culturelle, une manière de se remémorer de manière idéalisée la sociabilité et la convivialité de l'époque (Bryant, 2005). La possibilité offerte par ces activités de se rassembler (*juhui*), autrement dit de « se rencontrer entre amis ou de se retrouver entre proches » (Thireau, 2020 : 14) est ainsi souvent mentionné par les chanteurs amateurs des parcs pékinois (Richaud, 2016 ; Rochot, 2019).

Depuis la fin des années 2000, le chant est donc considéré différemment au sein de la société, notamment en fonction des classes d'âge. Pour les plus jeunes, la musique devient une « façon de se situer par rapport aux autres » (Capdeville-Zheng, 2020 : 5), là où ceux qui ont connu la Révolution culturelle considèrent cette activité comme une manière de se rassembler

[213] « special-skill student ».
[214] « "music makes children smarter" rhetoric ».
[215] « Participation in music activities (such as singing in a choir and playing in a wind band) might impact on children's social skills and learning motivation ».

et de passer des moments conviviaux, loin de toute compétition. Étudier le chant, à l'échelle de plusieurs lieux, permettra donc aussi de rendre compte des dissensions sociales et générationnelles au sein de la société et ainsi de mieux comprendre les rapports sociaux qui s'y exercent.

2.1.2.2. Pratiquer le chant : une manière d'habiter la ville

Du fait de la différence de considération du chant selon les générations et les classes sociales, la pratique des lieux de chant varie, comme en témoigne une fréquentation et une organisation intrinsèque des lieux de chant spécifiques à chacun de ces groupes. Dès lors, selon les catégories considérées, ce ne sont généralement pas les mêmes lieux qui sont fréquentés, et, lorsqu'ils le sont, c'est alors avec une temporalité différente. Les déplacements dans la ville pour se rendre dans tel ou tel lieu de pratique différent également selon les pratiques vocales des habitants. Les manières d'appréhender et de se représenter la ville sont alors variées et conduisent à des pratiques urbaines différentes.

Le terme « pratique » est ici entendu comme « une capacité d'ajustement à des situations de la part d'acteurs individuels dotés de compétences » (Querré, 1990). Une telle conception de la pratique comme « invention du quotidien » ou « manière de faire » (de Certeau, 1990) permet de considérer que « pratiquer la ville » revient à « faire avec l'espace urbain », c'est-à-dire le parcourir, se l'approprier, s'y comporter, mais aussi trouver des moyens de s'affranchir de ses contraintes lorsque celles-ci sont trop pesantes. Cette conception se rapproche de la notion d'« habiter » généralement entendue, comme « manière dont une personne pense et pratique l'espace » (Morel-Brochet, 2006 : 14). Habiter une ville, ce serait donc la pratiquer. Mathis Stock propose alors « d'appréhender l'habiter comme une pratique » (Stock, 2015 : 437). Habiter devient donc « une manière de faire avec l'espace » et non plus seulement « d'être dans un espace » (Stock, 2012 : 59). Cette notion permet par conséquent de prendre en compte la mobilité, la présence temporaire, l'attachement et la pratique in situ des lieux, mais aussi les compétences et les moyens techniques que les personnes mobilisent pour faire avec l'espace (Stock, 2012 : 60). Dans cette thèse, le terme d'habitants désignera donc aussi bien les personnes qui résident de manière permanente à Shanghai que les touristes et les personnes de passage pour un voyage d'affaires. Ces derniers, même s'ils ne sont que temporairement dans une ville, la pratiquent tout de même, et se rendent généralement dans des lieux de chant spécifiques.

Les différentes motivations associées au chant selon les habitants amènent également à s'interroger sur leur rapport à l'espace public. Les personnes retraitées pratiquent ainsi le plus souvent leurs activités en groupe et en extérieur dans des lieux dits publics tels que les parcs (Richaud, 2016 ; Rochot, 2019). Au contraire, les jeunes préfèrent pratiquer ce loisir dans des espaces intérieurs clos comme les karaokés, qui, pour le plus grand nombre, sont implantés dans des *shopping malls*, censés également être accessibles à tous, bien que gérés par des acteurs privés. Ce type de constatation interroge alors la notion d'espace public, généralement défini à la fois comme le « domaine d'interactions et de pratiques de sociabilité », le « domaine d'une citoyenneté active et de pratiques politiques » ainsi que le « domaine de la vie publique qui implique des débats et une action collective »[216] (Ruppert, 2006 : 273). Il peut aussi être envisagé comme un espace « régi par des pratiques de régulation » qui « configurent la liberté d'accès et les droits à l'espace »[217] (Ruppert, 2006 : 275). L'idée d'un espace public comme espace accessible à tous sans condition (Sennett, 1977, *in* Ruppert, 2006 : 271), de propriété publique, ouvert et le plus souvent en extérieur se trouverait donc en partie remise en cause. De nombreux auteurs travaillant notamment dans les pays dits du Sud ont déjà montré que les réalités de leur terrain les amènent à moduler ce concept, en réfléchissant par exemple en termes « d'usage public » (Fleury, *et al*., 2007 : 11) ou de pratiques sociales associées à ces espaces (Gibert, 2014 : 59).

Dans ce travail, le choix est fait de mener une réflexion, non pas prioritairement sur cette redéfinition de l'espace public, mais plutôt sur la question de son appropriation et de sa possible confiscation symbolique, revendiquée ou non, par certaines catégories de la population. Les jeunes justifient par exemple leur présence dans les karaokés des *shopping malls* par une présence trop prononcée des retraités dans les parcs, et inversement. Ces interrogations sur les pratiques urbaines, la considération de l'espace urbain et son appropriation, conjuguées à l'encadrement des loisirs, amènent alors à s' interroger plus largement sur la production de la ville et ses acteurs.

[216] « Here public space is the domain of interaction and the practices of sociability.[…] the domain of active citizenship and the practices of politics, of public life that involves debate and collective action ».
[217] « public space is constituted by a regulatory regime that configures liberty and the rights to space ».

2.1.3. Une réflexion sur la production urbaine mêlant des interrogations sur la construction, l'appropriation et la fabrique urbaine

2.1.3.1. Appréhender la construction officielle de la ville à partir des lieux de chant

L'étude de cas menée à Shanghai permet d'analyser l'aménagement officiel des villes, en partant notamment de l'observation des infrastructures et des politiques culturelles en lien avec la pratique du chant. Ce travail de recherche s'ancre donc dans les problématiques contemporaines portées par différents chercheurs sur les manières de faire la ville en Chine. Plusieurs numéros de revue ont ainsi été récemment consacrées à l'urbanisme en Chine, que ce soit le numéro « Aménagement et urbanisme en Chine » de *L'information géographique* publié en septembre 2016 ou le dossier « Urbanisme en Chine » de la revue *Perspectives Chinoises* en 2017. Les auteurs s'interrogent sur les manières dont les villes chinoises sont considérées et aménagées par le pouvoir en place notamment depuis la réouverture de la Chine dans les années 1980 (Douay et Qi, 2016). Si « les petites villes en Chine », envisagées comme nouveaux centres de développement, sont de plus en plus au cœur des analyses (Sanjuan, 2017), les métropoles restent largement convoquées comme des cas d'étude représentatifs de la planification et de l'aménagement urbain chinois contemporains (Doulet, 2008).

Proposer une étude qui s'appuie sur l'ancrage au sein d'une ville de la variable culturelle qu'est le chant permet une lecture à une échelle plus grande et moins surplombante de la manière dont les villes sont construites en Chine. Le terme de « construction urbaine » est ici entendu comme le développement urbain officiel, planifié et initié par les autorités locales. L'attention portée aux décisions prises par les différents échelons territoriaux du PCC et de ses équivalents étatiques va de pair avec une analyse de plusieurs plans d'aménagement de la ville. Le système de planification en Chine est en effet, aujourd'hui encore, « profondément structuré par le modèle soviétique » (Curien, 2014 : 33) et reste ainsi « hyper-pyramidal » et vertical (Tzou, *et al*., 2017 : 18).

Ce travail de recherche, en incluant les chanteurs amateurs, permet également de souligner en quoi la ville shanghaienne est également produite par la mobilisation de ses habitants. La prise en compte du rôle des comités de résidants et des comités de communautés résidentielles, dans le développement de structures et d'activités pour le chant illustrera une des tentatives d'inclusion des résidants au processus de construction urbaine, mis en place depuis les années 2010. Bien que cela puisse surprendre de prime abord vu le régime politique autoritaire, la participation des citoyens à la prise de décision a été initiée officiellement en

Chine dès les années 2000 avec la création de comités de communautés résidentielles (*shequ weiyuanhui*) (Audin, 2013). Dans le cadre de la politique de « construction des communautés de quartier (*shequ jianshe*) », les comités de résidants en place depuis les années 1950 ont été redéfinis comme « une organisation locale autonome des masses pour la gestion, l'éducation et les services par les habitants » (Audin, 2012). Ces derniers semblent donc, au moins en théorie, au cœur des décisions relatives à la vie locale, parmi lesquelles notamment « l'animation du quartier » et « l'offre de services aux résidents ». Pour répondre à ces objectifs, des sorties au théâtres, ainsi que des cours de musique, et en particulier de chant, sont par exemple parfois proposés (Audin, 2014).

Dans la lignée de la création des comités de communautés résidentielles, la notion de gouvernance participative a également été officiellement avalisée par le PCC en novembre 2002 lors de son 16ème Congrès national. Cependant, la volonté et l'avis des habitants n'étaient en réalité que peu pris en considération, ce qui a parfois donné lieu à des conflits. Plusieurs chercheurs chinois se sont alors emparés de la question, comme Wang Jun (2012) dans son article sur les limites entre société et État et le rôle joué par les cadres des villages pour la défense de l'intérêt de la population villageoise. Zhao Pengjun (2017) parle, lui, de « guerre incessante » pour qualifier les rapports entre les Pékinois et le gouvernement à propos du développement urbain aux marges de la métropole. En réaction à ces difficultés pratiques, en 2010, l'État a renchéri en décidant « d'accorder davantage d'attention au rôle des citoyens au niveau local » (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 63). Cette volonté s'est notamment traduite par la mise en avant d'une « planification participative » (*canyushi guihua*) comme « nouveau modèle de développement et de gestion urbaine » (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 63).

À partir de 2013, des « communautés co-crées » (*gongtong dizao*) ont ainsi été mises en place, d'abord à Xiamen[218] et Shenyang[219], puis par extension dans une quinzaine d'autres villes, dont Shanghai, depuis la fin 2017. Le principe de ces communautés repose sur l'intervention d'urbanistes qui agissent comme un relais entre les résidants et les différentes autorités gouvernementales. L'objectif est, d'une part, de limiter et temporiser les conflits, et, d'autre part, de former les résidants, notamment en leur partageant certaines compétences professionnelles lors d'ateliers de réflexions sur les besoins de la communauté. À titre d'exemple, sur proposition et concertation des résidants, des urbanistes et des autorités locales, des bancs publics ont été installés et une station de recyclage a été construite en vue de renforcer

[218] Xiamen se trouve dans la province du Fujian, au sud-est de la Chine, face à Taïwan.
[219] Shenyang est la capitale de la province du Liaoning, située au nord-est de la Chine et limitrophe de la Corée du Nord.

« la protection environnementale » dans une des communautés co-créées de Shenyang (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 61). Ce modèle de « gouvernance communautaire », désigné aussi parfois par le terme de « gouvernance de réseau », met donc en avant une volonté apparente « de répondre aux demandes et aux préférences des résidents grâce à leur participation directe à la planification de la communauté urbaine » (Feng, Liao et Zhang, 2019 :63).

2.1.3.2. S'interroger sur l'appropriation des lieux pour mieux percevoir les phénomènes urbains à l'œuvre

Une autre manière d'interroger la prise en compte des résidants dans la production urbaine consiste à s'intéresser à l'appropriation des espaces et des équipements mis à disposition des habitants par les autorités, notamment municipales. Les travaux de Vincent Veschambres et Fabrice Ripoll sont ici majoritairement mobilisés pour esquisser les contours du concept d'appropriation, qui peut se décliner sous diverses acceptions. Une définition minimaliste consisterait à présenter l'appropriation comme « une simple pratique ou une expérience vécue de nouveaux lieux » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 3). Auquel cas, le seul fait pour les chanteurs amateurs shanghaiens de se rendre dans une structure mise à disposition par la Municipalité pour pratiquer leur activité signifierait qu'ils s'approprient le lieu.

Dans cette thèse, un espace est considéré comme « approprié » lorsque les habitants s'en saisissent et le font leur, en particulier par des (ré)aménagements spécifiques. La définition d'un tel espace se rapproche alors de la lecture de l'appropriation comme « usage autonome » d'un espace qui peut mener à son « détournement » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 4). « L'usage autonome » ou « maîtrise de l'espace » fait ici référence « au fait d'user de l'espace librement ou du moins sans contrainte sociale explicite » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 4). Cette conception de l'appropriation est par exemple à l'œuvre lorsque les retraités se réunissent dans les parcs pour chanter. Ils s'approprient alors les lieux voire les détournent en « changeant [leur] (la) fonction et [leur] (la) finalité » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 4) par rapport à la vision initiale qui leur était attribuée par la Municipalité. Pour illustrer cet aspect de l'appropriation, Vincent Veschambres et Fabrice Ripoll prennent également l'exemple des « lieux publics [qui] sont régulièrement utilisés par certains comme une ressource, malgré leur caractère public (commerce, jeux, loisirs) sans qu'ils se réservent cet usage en l'interdisant aux autres ». Le fait que « l'espace public représente un enjeu majeur d'appropriation par les différents groupes sociaux en présence » est également pour eux le signe que l'appropriation

ne peut donc se limiter aux sens juridiques et économiques de propriété et de possession (Ripoll et Veschambres, 2005 : 3).

Les deux chercheurs désignent également l'appropriation en tant que « contrôle de l'espace et surtout de ses usages ». Cette appropriation est généralement « exercée par des appareils ou institutions, par exemple un État sur son territoire […] et cela se traduit souvent en interdiction de pratiques » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 4). Il semble dès lors intéressant de voir si une telle forme d'appropriation s'exerce dans les villes en Chine, notamment en réponse à l'appropriation en tant qu'usage autonome de certains parcs publics et autres espaces publics par les habitants. Les auteurs proposent une dernière « modalité d'appropriation à dominante matérielle » qui correspond à « l'appropriation exclusive […] synonyme de clôture » mais qui ne sera pas mobilisée ici (Ripoll et Veschambres, 2005 : 4).

En plus de ces « appropriations matérielles », plusieurs acceptions « idéelles » peuvent être également distinguées. Celle de l'appropriation comme « apprentissage et familiarisation » considère que s'approprier un espace correspond à « acquérir des connaissances théoriques et pratiques, des savoirs et des savoir-faire qui permettent de s'y mouvoir sans s'y perdre, mais aussi d'en user de façon pertinente ou stratégique » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 5). En « pratiquant » leurs lieux de chant et donc leur ville, les chanteurs amateurs shanghaiens s'approprient en même temps des espaces et des quartiers spécifiques de la métropole, qui deviennent dès lors pour eux plus coutumiers et familiers.

Les « acceptions idéelles » de « l'appropriation "symbolique" ou "identitaire" », ainsi que de l'appropriation comme « attachement affectif » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 5) sont également directement en lien avec l'étude menée ici. L'appropriation comme « attachement affectif » ou « sentiment d'appartenance », qui désigne le « sentiment de se sentir à sa place voire chez soi quelque part » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 5) semble ainsi découler directement de « l'appropriation symbolique ». Cette dernière, aussi appelée « appropriation identitaire », se définit comme « une portion d'espace terrestre (un lieu ou un ensemble de lieux) associée à un groupe social ou une catégorie au point de devenir l'un de ses attributs, c'est-à-dire de participer à définir son identité sociale » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 5). Une telle appropriation d'un lieu suppose donc également « sa pratique concrète, régulière et démonstrative », par exemple lorsque les chanteurs amateurs shanghaiens se réunissent dans les parcs publics. Réfléchir en termes d'appropriation permettra ainsi d'« appréhender les acteurs et leurs pratiques » mais aussi « les rapports et les processus sociaux » tout en interrogeant la manière dont l'espace urbain est produit (Ripoll et Veschambres, 2005 : 7).

2.1.3.3. La fabrique urbaine, un concept qui permet d'étudier le rôle des habitants dans la production urbaine par le bas

Étudier la manière dont les habitants se saisissent des espaces, les utilisent, les pratiquent, se les approprient voire les détournent implique aussi de s'intéresser à la fabrication de la ville. Penser cette fabrique urbaine passe notamment par une interrogation sur « la ville telle qu'elle se fabrique concrètement, parfois en marge des règlements existants ou en décalage avec les théories en vigueur et les discours officiels » (Backouche et Montel, 2007 : 6). Ces éléments de définition de la fabrique urbaine rejoignent alors certaines acceptions de la notion d'appropriation, notamment lorsque les espaces sont appropriés pour un usage autonome, qui se trouve parfois en porte à faux avec les ambitions municipales initiales. Étudier la fabrique de la ville en prenant en compte les pratiques urbaines des chanteurs shanghaiens permet alors de redonner « toute leur place aux pratiques des citadins et aux usages effectifs des habitants des espaces étudiés » (Backouche et Montel, 2007 : 6). Les « initiatives citadines de transformation des espaces publics » (Nédélec, 2017 : 105), notamment en termes d'usage, sont alors partie prenante de cette fabrique de la ville.

Pour Hélène Noizet (2013 : 390), réfléchir en termes de « fabrication de la ville », c'est aussi questionner la construction de l'urbain sur le long terme, en insistant sur « l'articulation du spontané et du planifié ». Le terme de « production urbaine » est ici préféré pour désigner cette articulation qui permet au final de « penser la ville en train de se faire » (Adam, 2019). Un réel débat entre ces notions de production, de construction et de fabrication de la ville anime aujourd'hui les réflexions en géographie urbaine. Le terme de production urbaine est parfois substitué à celui de fabrique ou de fabrication urbaine pour effacer toute référence implicite à une réflexion marxiste (Adam, 2019). La notion de fabrique urbaine serait alors synonyme de production urbaine.

Le choix est ici fait de s'éloigner de ce débat et de considérer la production urbaine comme le fruit à la fois de la construction et de la fabrication urbaines. La construction urbaine désigne alors ici les équipements, les aménagements, les voiries, le mobilier urbain, mis à disposition par la Municipalité, autrement dit la partie planifiée et officielle de la ville. La fabrique ou fabrication urbaine recoupe, quant à elle, les initiatives spontanées des habitants concernant l'aménagement urbain, en d'autres termes la partie plus informelle et donc non planifiée de la ville. Cela signifie donc que les Shanghaiens peuvent se révéler co-constructeurs de l'espace conçu par la Municipalité, lorsqu'ils sont consultés selon le principe de gouvernance participative. Ces habitants peuvent également être acteurs directs de la fabrique

urbaine lorsqu'ils (ré)aménagent eux-mêmes certains lieux ou espaces de la ville, sans que leurs actions n'aient été avalisées par les autorités territoriales.

Ce travail s'inscrit alors aussi dans le courant actuel de réflexion sur la place de l'informalité – entendue ici comme ensemble des « pratiques situées hors des cadres réglementaires » (Bautès, 2014 : 1) – dans la production de la ville. « L'envers de la ville », et non plus seulement la ville planifiée par les décideurs, est ainsi pris en compte (Collectif Inverses, 2016). Toutefois, l'informalité, même quand elle est envisagée à partir d'une réflexion sur les lieux culturels (Froment, 2016) et non du point de vue des activités économiques ou d'une gestion informelle de la ville, reste souvent appréhendée d'un point de vue politique et rapprochée de l'illégalité. Observer dans le détail la manière dont les habitants vivent et s'approprient les espaces de la ville, lorsque, par exemple, ils investissent des lieux pour chanter dans des parcs publics ou des espaces laissés libres entre deux immeubles, contribuera ainsi à reconsidérer la centralité accordée à la notion d'illégalité dans les réflexions sur l'informalité (Menezes et Reginensi, 2011).

Le chant apparaît donc ici comme un outil d'analyse qui soulève des réflexions sociales, culturelles et politiques inscrites dans l'urbain. L'étude des pratiques urbaines rattachées à la pratique du chant amène alors à un questionnement plus global sur la production de l'urbain en contexte autoritaire. Certains phénomènes concrets à l'œuvre dans la construction et la fabrication de la ville de Shanghai seront ainsi détaillés. L'attention portée au contexte dans lequel cette production urbaine a lieu permettra également de soulever certaines dimensions politiques voire géopolitiques d'un sujet centré sur le phénomène socio-culturel qu'est le chant en Chine.

2.2. Mener une enquête sur le terrain à Shanghai en 2017 : une expérience de terrain in situ

2.2.1. Shanghai, une ville aux particularités culturelles et urbaines, cas d'étude privilégié pour mener une analyse géographique par le chant

2.2.1.1. Shanghai, un choix de cas d'étude initial entre pragmatisme et particularités musicales locales

Le choix d'étudier Shanghai, s'il a au départ été guidé par un souci d'accessibilité, a ensuite été confirmé par les particularités musicales et urbaines de la ville. Lorsque j'étais en première année de master, une fois établi que je voulais travailler sur le chant en Chine, la ville m'a semblé, pour commencer, la meilleure entité pour étudier cette pratique. Cette dernière est en effet considérée comme « le lieu par excellence de la culture […] en comparaison avec la province, la région ou le monde rural » (Dupont et Augustin, 2005 : 1). Bien que dans les campagnes chinoises il existe plusieurs particularités culturelles, ces dernières sont moins accessibles, aussi bien en termes de transport, de langues que d'ouverture. Le choix de Shanghai comme ville d'étude s'est donc fait initialement de manière très pragmatique. En master, nous n'avions qu'un semestre pour réaliser notre terrain et rédiger notre mémoire, et à l'époque il était possible d'obtenir un visa touristique uniquement d'un mois potentiellement reconductible une fois. J'ai donc décidé d'étudier une ville dans laquelle je pouvais avoir rapidement des contacts sur place par l'intermédiaire de connaissances qui y avaient vécu auparavant. Le caractère international et la supposition qu'un nombre plus important de personnes parleraient anglais ont également guidé mon choix. L'association de Shanghai dans l'imaginaire collectif avec le jazz des années 1920-1930 (Chen, 2005, *in* Ho et Law, 2015 : 307) a fini de confirmer mon choix, puisque cette caractéristique concédait à la métropole une particularité du point de vue musical.

Rapidement, à la lecture d'études, principalement historiques et ethnomusicologiques, une certaine « vivacité de la scène musicale shanghaienne »[220] a retenu mon attention. Shanghai est ainsi présentée comme ayant largement participé à la diffusion des chansons populaires par l'industrie musicale dans les années 1930-1940 (Chen, 2007). Entre 1918 et 1937, une certaine modernité est également associée à la musique shanghaienne (Cheung,

[220] Didier Pujol, 25.06.2015, « MUSIQUE - Histoire de la musique shanghaienne 1/2 », https://lepetitjournal.com/shanghai/comprendre-chine/culture-histoire-de-la-musique-shanghaienne-12-45667, consulté le 12 février 2019.

2008). La culture du chant spécifiquement prônée dans l'éducation shanghaienne de 1895 à 1945 (Ho, 2012), ainsi que la transformation de certaines formes d'opéra dès lors qu'ils étaient joués à Shanghai (Jiang, 2011 ; Thorpe, 2011), confirment également le rôle moteur joué par la ville dans la diffusion et le renouveau de cet art vocal.

2.2.1.2. Shanghai une ville d'innovations musicales et urbanistiques où la culture est prise en considération lors de la planification

En deuxième année de master, j'ai décidé de conserver le même terrain d'étude pour bâtir mon projet de thèse. L'objectif initial était alors de m'intéresser de manière plus détaillée aux phénomènes urbains, et non plus seulement aux lieux de chant comme lieux de sociabilité et de convivialité. Plusieurs recherches bibliographiques complémentaires ont révélé que Shanghai était historiquement le lieu de plusieurs innovations musicales et urbanistiques. Cette ville a ainsi été l'endroit où plusieurs tournants majeurs dans le développement de la musique en Chine se sont joués, avec par exemple l'instauration de cours de chant à l'école dans les années 1900. C'est également à Shanghai que, dans les années 1920, la commercialisation des chansons populaires chinoises débute (Lau, 2005) et que le jazz se développe.

Les chercheurs Wai-Chung Ho et Wing-Wah Law considèrent que Shanghai devient alors « un site majeur pour le développement d'une musique chinoise contemporaine et moderne au XIX^{ème} siècle », en raison notamment de « son statut colonial »[221] (Ho et Law, 2012 : 401). Le traité de Nankin qui marqua la fin de la première guerre de l'Opium en 1842 fit de Shanghai, un « port ouvert », à l'origine d'échanges vers l'Occident, dont résulta une certaine modernisation (Ho, 2012 : 189). L'arrivée, le 17 novembre 1843, de nombreux commerçants, d'abord anglais, puis français, allemands, russes, japonais, américains, belges, hollandais et italiens donna lieu par la suite à l'établissement de différentes concessions étrangères au sein de la ville (Ho, 2012 : 189). De nombreux échanges musicaux furent ainsi rendus possibles, tout comme l'importation de musiques et d'instruments étrangers, qui participèrent ainsi de la diversité musicale caractéristique de Shanghai.

C'est également à Shanghai que le premier conservatoire de musique de Chine est ouvert en 1927 (Bernard, 2007). En 1931, les premières chorales militant pour la libération nationale s'y constituent avant d'essaimer dans d'autres villes (Hung, 1996). Shanghai est aussi la seule ville dans la Chine occupée où la tenue de concerts se poursuit durant la guerre sino-

[221] « Owing to its colonial status, Shanghai soon became an important site for the development of modern and contemporary Chinese music in the 19th century ».

japonaise (1937-1945) (Graves, 1946) et où, en 1998, le premier grand théâtre[222] du pays construit par un architecte étranger est ouvert au public (Jiang, 2010). C'est aussi au conservatoire de musique de Shanghai que la première formation du pays incluant l'étude académique de « musiques contemporaines et populaires »[223] a été proposée dans les années 2000 (Ho et Law, 2011 : 379). En 2005, les écoles shanghaiennes ont été les premières à appliquer les nouveaux programmes scolaires intégrant des chansons populaires, aussi bien chinoises qu'occidentales (Ho et Law, 2006).

Le caractère novateur associé à la musique à Shanghai se retrouve aussi dans la manière dont la ville est officiellement conçue par le gouvernement. Ayant atteint l'objectif fixé dans les années 2000 de devenir une ville-monde reconnue, notamment grâce au développement de sa ville-centre, Shanghai fait aujourd'hui partie des villes chinoises choisies pour tester la mise en place de villes nouvelles. L'ambition initiale de mon projet de thèse était donc d'établir une comparaison en termes d'offre et de fréquentation réelle des lieux de chant entre la ville-centre et différentes villes nouvelles. Je devais alors comparer mes observations, menées principalement dans l'hypercentre shanghaien en Master 1, avec au moins un cas d'étude situé à Songjiang et un autre à Jinshan. L'objectif était alors d'étudier la planification culturelle et voir s'il existait également des pôles culturels en activité dans les villes nouvelles.

2.2.2. Une méthode d'enquête basée sur des observations et des entretiens qualitatifs in situ

2.2.2.1. Une expérience de terrain entre approche monographique et microgéographique

L'expérience de terrain in situ sur laquelle se base une partie de cette thèse a été menée principalement dans la ville-centre de Shanghai entre le 31 janvier et le 31 mars 2017. J'ai alors établi une typologie des principaux lieux de chant fréquentés par les Shanghaiens, qui a constitué la base de mes analyses. L'inventaire des lieux de chant à l'origine de cette typologie a été réalisé en amont, à l'appui de plans d'urbanisme et touristiques de la ville, du recensement de ces lieux sur les sites Internet officiels des différents arrondissements et sur des sites

[222] Le terme de « grand théâtre » (*da juyuan*) fait son apparition en 1989 avec la construction du premier de la sorte à Shenzhen. Un « grand théâtre » est généralement constitué d'une salle dédiée aux opéras (*opera house*), d'une salle de concert (*concert hall*) et d'un « théâtre multifonctionnel » (*multi-functional theater*) (Xue, Sun et Zhang, 2020 : 700).

[223] « In higher education, the Shanghai Conservatory of Music took a leading role when it introduced a contemporary and popular music course including the study of modern musical instruments and percussion as part of its music programme at the beginning of the 21st century ».

touristiques en langues chinoise, anglaise et française. Une fois sur place, j'ai parcouru certains quartiers et espaces publics censés regrouper plusieurs lieux de chant et je me suis laissée guider par les bribes de musique et de chant que j'entendais.

Si cette « géographie à l'oreille » s'est révélée au départ assez peu fructueuse, notamment du fait de la difficulté de retrouver l'origine de chaque son dans le brouhaha de la ville, elle fut beaucoup plus probante une fois la temporalité des activités connue. Cette orientation par la musique m'a alors surtout servie à trouver les lieux précis de chaque activité au sein des parcs, des centres culturels ou plus simplement dans la rue, même si pour ce dernier lieu cela relevait plus du hasard. Les espaces à parcourir où il y avait potentiellement du chant étaient alors plus circonscrits, ce qui rendait la tâche plus facile. Cette typologie des différents lieux de chant a ensuite été complétée et détaillée d'après la mention et la caractérisation des lieux faites par les chanteurs (en grande partie amateurs), les spectateurs, les responsables, ainsi que les passants présents aux abords, interrogés lors d'observations ou d'entretiens.

Au cours de ce terrain, deux approches principales ont été combinées. J'ai, d'une part, effectué des études de cas précises des lieux de chant présentés lors des entretiens comme symboliques de Shanghai, à savoir : le Grand Théâtre (*Da juyuan*) voué surtout à la représentation d'opéras occidentaux ; le Théâtre Yifu (*Tianchan Yifu wutai*) spécialisé dans la représentation d'opéras chinois ; le parc Fuxing (*Fuxing gongyuan*) ; le parc Lu Xun (*Lu Xun gongyuan*) désigné comme lieu culturel emblématique en raison notamment de son implantation dans l'arrondissement de Hongkou ; les centres culturels des communautés résidentielles de Huayang (*Huayang shequ wenhua zhongxin*) et de Chengjiaqiao (*Chengjiaqiao jiedao shequ wenhua huodong zhongxin*), seuls lieux de la métropole proposant des activités de *xiju*[224] pour le premier et de *huangmeixi*[225] pour le second ; un karaoké des chaînes Haoledi et King Party[226] (*Liangfanshi KTV*) particulièrement populaires en Chine ; le bar Time Passage (*Zuotian, Jintian, Mingtian jiuba*) présenté comme lieu de rencontre entre Chinois et étrangers ; et le bar Yuyintang (*Yuyintang jiuba*), symbole d'une musique shanghaienne underground diversifiée (voir Carte 2). L'organisation spatiale et l'aménagement de chacun de ces lieux ont fait l'objet d'études approfondies, tout comme les habitués, leur trajectoire sociale et leur pratique de la ville.

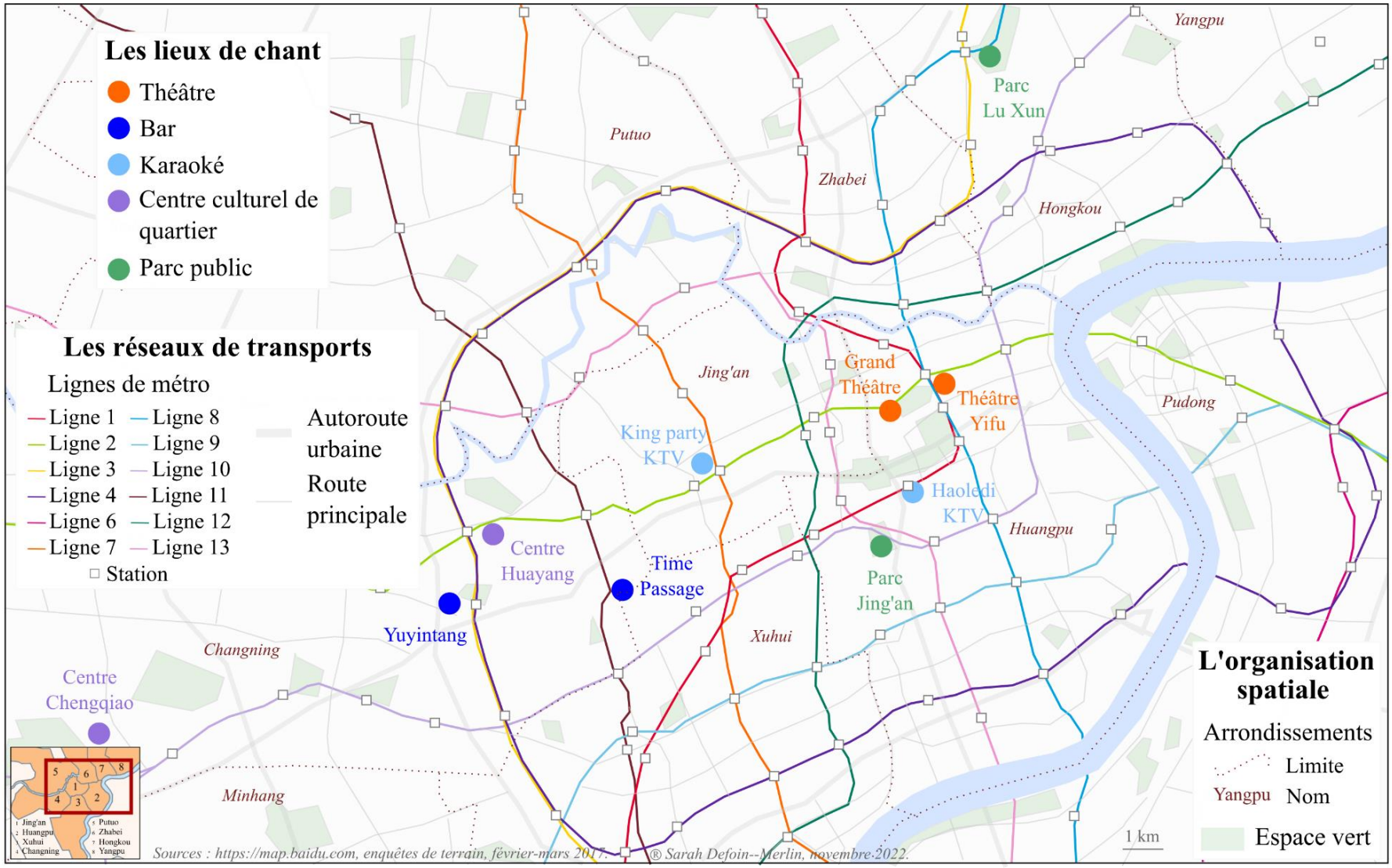
[224] Le *xiju* est un opéra originaire de la ville de Wuxi, située dans la province du Jiangsu voisine de Shanghai.
[225] Le *huangmeixi* est un opéra originaire de la province de Anhui, voisine du Jiangsu.
[226] Le karaoké de la chaîne Haoledi étudié se situait précisément 438 rue Huaihai (centre) dans l'arrondissement de Xuhui, et celui de la chaîne King Party était implanté au 68 de la rue Yuyuan dans l'arrondissement de Jing'an.

La seconde approche a consisté à se concentrer sur un quartier précis de la ville, délimité par la rue Yan'an (ouest) au nord, la rue Changshu à l'est, la rue Fuxing (ouest) au sud et la rue Wukang prolongée par la rue Zhenning à l'ouest (voir Carte 3), afin de rendre compte de l'existence d'une diversité de lieux de chant dans certains quartiers, notamment les anciennes concessions. Il était alors question d'étudier quel type de population se rendait dans les lieux de chant de ce quartier, s'agissait-il de personnes habitant à proximité ou au contraire venues de plus loin, auquel cas quels moyens de transport avaient-elles utilisés pour venir, quelle était la fréquence, les jours et les horaires de leur venue. L'objectif final était de voir ce que les lieux de chant disaient du tissu socio-spatial, mais aussi de l'histoire et de la considération par la Municipalité du quartier étudié.

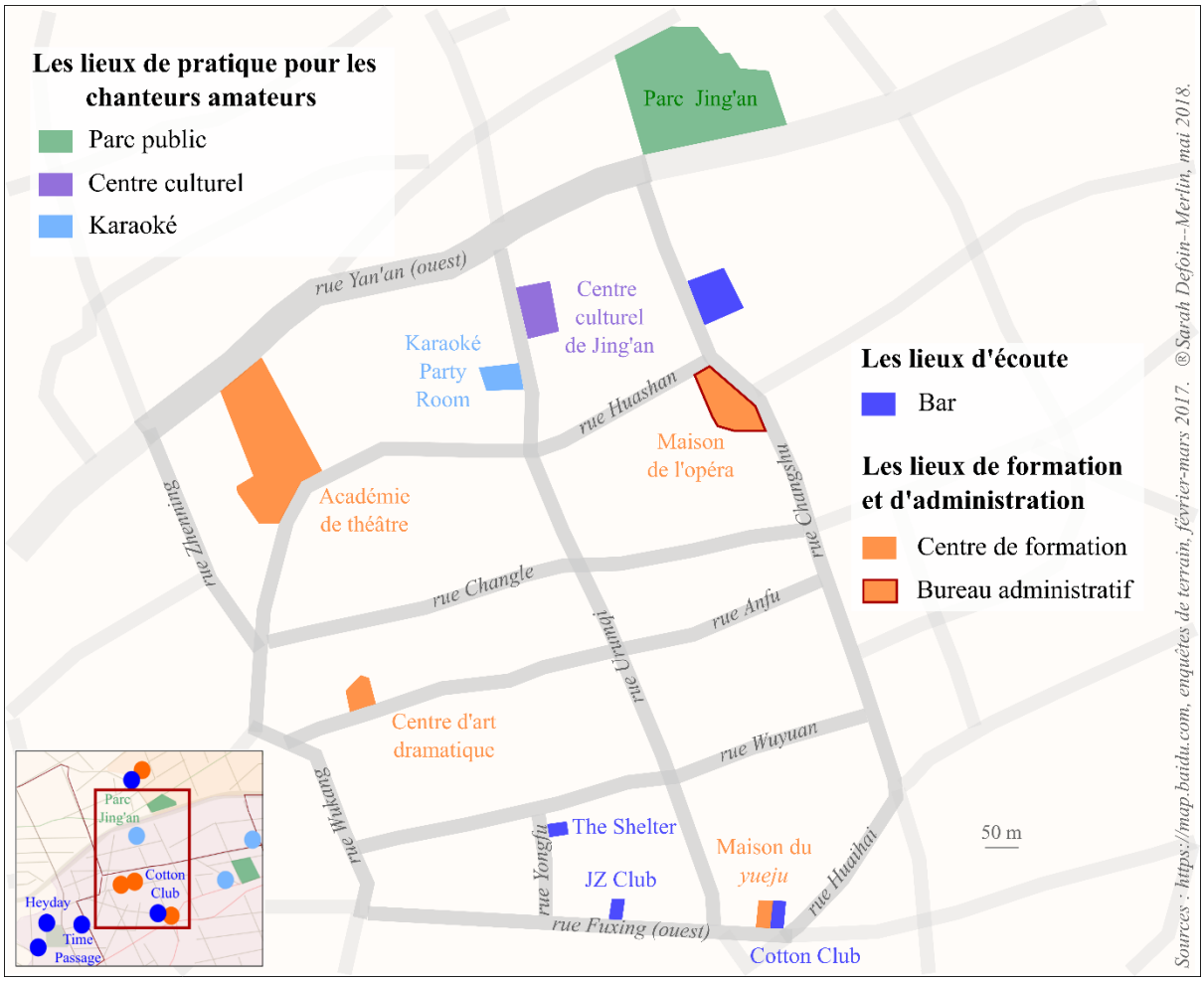
Chacune de ces démarches équivaut à une approche monographique, puisqu'il s'agit d'étudier de manière « la plus complète et la plus détaillée possible » (Zonabend, 1985), d'une part, un lieu et, d'autre part, un quartier, par l'intermédiaire « d'un objet concret dûment choisi » (Le Play, 1862), ici le chant. Mon approche, en tant qu'elle considère la ville en train de se construire aussi bien par le haut que par le bas, peut aussi être qualifiée de microgéographie. Définie comme une démarche qui consiste à « considérer l'espace public à partir de la diversité d'utilisateurs, de leurs pratiques et représentations, de diverses temporalités et des rapports entre formalité et informalité » (Menezes et Reginensi, 2011 : 3), la microgéographie est généralement mobilisée pour étudier des espaces musicaux, et en particulier l'organisation spatiale des lieux de concert (Vauchey, 1988).

Lorsque l'implantation et la répartition des lieux de chant dans la métropole shanghaienne sont analysées, l'approche se veut cependant plus macrogéographique. La combinaison de ces deux démarches rend alors possible une comparaison des lieux entre eux, mais aussi entre les quartiers et les arrondissements dans lesquels ils sont implantés, en évitant le risque de généralisation abusive de toute monographie (Baudin, 1947).

Carte 2 : La localisation des lieux de chant emblématiques étudiés à Shanghai en 2017



Carte 3 : Le quartier formé par les rues Yan'an (ouest), Changshu, Huaihai, Fuxing (ouest), Wukang et Zhenning, un cas d'étude où une diversité de lieux de chant se concentrait théoriquement



2.2.2.2. D'une analyse de données pré-existantes, à la production de données nouvelles obtenues par observation participante

Une attention particulière a été portée aux plans d'urbanisme et de redéploiement métropolitain ainsi qu'aux plans culturels de la ville afin de saisir la stratégie de répartition officielle des infrastructures de chant dans la métropole. Les statistiques officielles produites à l'échelle de la Municipalité et/ou de chacun des arrondissements ont également été prises en compte, notamment en ce qui concerne la répartition du budget, en particulier culturel, le décompte du nombre d'habitants, le calcul du revenu moyen par habitant. Même si ces statistiques sont parfois erronées ou partielles surtout à une échelle fine (Carsten, 2002 ; Mazodier, 2006), elles montrent la communication officielle que la métropole et les arrondissements produisent à destination de la population, ce qui précise également la manière dont la ville est construite. La combinaison des plans généraux de la métropole, des statistiques officielles et du dénombrement le plus exhaustif possible des lieux de chant a facilité l'élaboration de cartes figurant la répartition des lieux de chant à l'échelle de la métropole, mais également à l'échelle des quartiers.

L'analyse de la programmation des spectacles joués dans les lieux de chant où des professionnels se produisent, notamment ceux qui sont emblématiques comme le Grand Théâtre ou le Théâtre Yifu, disent également quelque chose de la politique culturelle et de l'image que la Municipalité veut se donner à l'international. L'étude des sites Internet, des plaquettes de présentation et des programmes de chacun des lieux, mais aussi des sites et des magazines culturels de la ville comme *Le petit journal de Shanghai*, *Smart Shanghai* ou *That's Shanghai* révèle également en filigrane la censure de certains répertoires et donc le contrôle qui s'exerce sur la population via ses activités culturelles.

En parallèle de cette approche, plusieurs observations, fruit d'enquêtes qualitatives, ont été réalisées. Mener des observations participantes est généralement la première étape de tout travail de terrain lorsque celui-ci se veut ethnographique, sociologique ou microgéographique (Guiheux, 2009). Lors de ces observations, le degré de participation, c'est-à-dire « le mode de présence du chercheur au sein du milieu observé » (Peretz, 1998), peut varier. En tant qu'« observat[rice] participant[e] externe », il m'a fallu négocier mon accès au terrain (Lapassade, 2016 : 397), c'est-à-dire acquérir la confiance des personnes interrogées. Observatrice périphérique (Lapassade, 2016 : 396) ne participant que très peu aux activités de chant aux premiers jours de ma recherche, l'enjeu était de devenir peu à peu observatrice active (Lapassade, 2016 : 396), à défaut de pouvoir être considérée comme quasi membre du groupe

du fait d'un temps de terrain trop court (Adler, 1987). Pour être acceptée comme tel et pouvoir nouer des liens avec des personnes ressources facilitant l'accès au terrain, des contacts répétés et sur le long terme sont en effet nécessaires (Malinowski, 1963). N'ayant pas eu le temps d'accéder à ce statut, il ne m'a donc pas été proposé d'être ajoutée aux groupes WeChat – équivalent de WhatsApp en Chine – de chacun des groupes de chanteurs, ce qui aurait pourtant constitué une source essentielle de données au moment des confinements à partir de 2019.

Lorsque je me rendais pour la première fois dans un lieu de chant, j'observais son organisation spatiale, son aménagement, son architecture, le type de personnes présentes et les relations qui existaient entre ces dernières, sans avoir établi au préalable de grilles d'observations, mobilisées uniquement dans un second temps pour pouvoir comparer les lieux entre eux (voir un exemple de grille d'observation en Annexe 2). Il s'agit donc d'observer, d'écouter, mais aussi de discuter avec les personnes présentes. Des notes, des schémas et, quand cela était possible, des photos et des vidéos ont été pris au cours des observations puis le plus souvent complétés par un compte rendu consigné dans un carnet de terrain, où les éléments essentiels des entretiens réalisés en parallèle étaient également retranscrits.

Je m'étais également posé la question de la possibilité ou non de mener une enquête quantitative. Le recensement exhaustif de l'ensemble des activités de chant proposées à l'échelle de la métropole m'a semblé une entreprise vaine du fait des rapides transformations de la ville. Dans ces conditions, il semblait difficile de procéder à un complément d'enquête par questionnaires : comment pouvoir constituer un échantillon représentatif – considéré comme tel le plus souvent au-delà de 200 personnes interrogées (Parizot, 2012) –, alors que les variables concernant la pratique du chant sont nombreuses. D'autre part : Comment distribuer le questionnaire ? Sur les lieux de chant même ? Par Internet ? Via les comités de résidants ? Auxquels cas, le questionnaire aurait été auto-administré, avec alors un risque plus élevé de non-réponses. Le problème du format des questions, qui doivent le plus souvent être fermées pour faciliter le traitement des données, se posait également. Or, mon sujet ayant trait aux perceptions et aux représentations de la ville, de telles réponses, trop sommaires, auraient impliqué une perte de sens.

Le seul intérêt d'un tel questionnaire aurait pu être de savoir quels types de lieux de chant les habitants des quartiers étudiés fréquentaient de préférence, à quels moments de la journée, si ces lieux étaient proches de là où ils habitaient, depuis combien de temps les habitants vivaient dans le quartier. Les questionnaires auraient alors constitué uniquement une pré-enquête facilitant la compréhension du tissu socio-culturel des quartiers étudiés, pour

ensuite pouvoir cibler plus précisément les thématiques à aborder lors des entretiens. Le peu de temps passé sur le terrain et l'impossibilité d'y retourner ensuite ne m'ont cependant pas permis de mettre en pratique ce principe.

2.2.2.3. Mener des entretiens exploratoires et semi-directifs de manière inductive, un travail d'ajustement permanent

Les entretiens effectués sur les lieux d'observation constituent le premier type d'entretiens conduits. La présence d'une personne étrangère est souvent à l'origine de l'instauration d'un dialogue créé par la curiosité des membres du groupe (Buire, 2012). Ces entretiens, les plus nombreux car plus faciles à obtenir, ne durent souvent pas plus d'une vingtaine de minutes et se font auprès de chanteurs amateurs, de spectateurs, de passants ou d'habitants présents aux alentours des lieux de chant. Des entretiens plus formels, qui généralement durent au minimum une heure et se font sur leur lieu de travail, ont également été réalisés avec une quinzaine de responsables de théâtres, de karaokés ou de bureaux culturels (voir le détail des personnes interrogées en Annexe 3). Certains de ces responsables, non disponibles pour un entretien, ont accepté de répondre à des questions par mails, avec le défaut tout de même de réponses plus courtes et moins précises.

Le plus souvent, les entretiens sont obtenus grâce à la recommandation que les personnes ressources font auprès de leurs semblables, qui se sentent dès lors en confiance (Bachir et Bussat, 2000). Lors de mon terrain, un retraité chanteur amateur, se produisant à la fois dans plusieurs parcs et centres culturels, m'a ainsi introduite auprès d'autres chanteurs mais également auprès des responsables de plusieurs de ces lieux, qui, à leur tour, m'ont dirigée vers d'autres responsables, et ainsi de suite. L'ensemble de mes entretiens ont été menés selon une démarche inductive, entendue comme « une dynamique d'ajustements constants entre la formulation des hypothèses de recherche, l'élaboration de catégories conceptuelles, l'analyse et l'accumulation progressives des données issues du terrain » (Barbot, 2012 : 117). Dans ce genre d'investigation, il est « impossible de définir a priori le nombre et les caractéristiques des enquêtés à sélectionner pour les entretiens », puisque « dans le choix des personnes à interviewer, l'enquêteur n'est pas en quête d'une représentativité au sens statistique, il cherche davantage à identifier et à explorer, au fur et à mesure de l'accumulation des données et du travail d'analyse, les situations contrastées qui vont lui permettre d'échafauder un cadre théorique » (Barbot, 2012 : 117-118).

Ces entretiens sont très souvent semi-directifs et s'appuient sur une grille réalisée au préalable, qui sert à la fois de guide et rend possible la comparaison, tout en étant adaptée aux circonstances et ajustée au cours de l'enquête (Blanchet et Gotman, 2010). Généralement consultée vers la fin et non dès le début de mes 84 entretiens aussi bien exploratoires que semi-directifs (voir les principales caractéristiques du panel de la population interrogée en Annexe 4), pour ne pas donner l'impression à l'interlocuteur qu'il s'agit d'un questionnaire, cette grille ne consiste pas en une liste de questions précises. Il s'agit plutôt d'une série de thématiques et de points à aborder (voir un exemple de grille d'entretien en Annexe 5), hormis dans le cas de questions sensibles, en rapport par exemple avec la Révolution culturelle, où une formulation particulière est parfois nécessaire pour éviter les non-réponses. À la fin de l'entretien, une fiche recensant les principales caractéristiques socio-démographiques de la personne interrogée est également établie.

Compte tenu de l'environnement très souvent bruyant des lieux où les entretiens étaient réalisés, j'ai fait le choix de ne pas les enregistrer, puisque le bruit de fond les rendait inaudibles. Si cette option présente l'inconvénient de ne pas permettre leur réécoute pour revenir sur des points qui paraissent flous lors de leur retranscription (Beaud, 1996) – que je réalisais de manière la plus intégrale possible à partir des notes prises – elle a l'avantage, notamment dans un contexte autoritaire, de ne pas « bloquer » l'interlocuteur et de ne pas être assimilée à une journaliste (Chauvin et Jounin, 2012 : 18). À l'issue de la rencontre, un compte rendu détaillant l'attitude de la personne interrogée, l'ambiance, l'organisation des lieux, était également consigné dans un carnet de terrain. Dans la majorité des cas, les entretiens étaient réalisés en mandarin, plus rarement en anglais, et très épisodiquement en français.

Bien que la langue chinoise ne constitue pas une barrière en soi, j'ai fait le choix de demander de l'aide à des étudiants ou de jeunes actifs Chinois anglophones ou francophones pour m'accompagner lors de mes entretiens et traduire en direct leur contenu. La présence d'une Shanghaienne francophone s'est avérée très utile, lorsque j'interrogeais des chanteurs amateurs d'un certain âge, qui, dans de très rares cas, ne parlaient que le shanghaien. Cette entremise d'une personne native permet de comprendre plus en détails ce qui est dit, mais surtout d'obtenir plus facilement des réponses, puisque les personnes interrogées sont plus incitées à répondre lorsque les questions sont posées par un de leurs compatriotes (Vachon, 2012).

L'interprète devient alors un « informateur privilégié » qui peut également éclairer certains aspects culturels significatifs essentiels pour une meilleure compréhension des

réponses des personnes interrogées (De Sardan, 2003). Le passage par jusqu'à trois langues successives (entretien en mandarin, traduction en anglais ou français, retranscription en français) multiplie toutefois les risques de déformation de l'information. Il semble donc préférable, quand cela est possible – bien que je n'aie pas eu la possibilité de l'éprouver faute de nouvelle expérience de terrain in situ – d'adopter une double démarche : solliciter un interprète pour un premier entretien, puis en mener un second sans intermédiaire une fois la confiance établie. On peut supposer que sur des sujets sensibles, politiques par exemple, les personnes interrogées se refreineront moins dans leurs réponses, puisqu'ils craindront moins d'être victimes de dénonciation en se confiant à un étranger plutôt qu'à un interprète (Vachon, 2012).

Dans ma recherche faite d'allers-retours entre l'analyse de documents et la recherche bibliographique, les différentes approches qualitatives et quantitatives sur le terrain, en présence d'interlocuteurs, posent aussi la question de la présentation de soi et du dévoilement ou non de la problématique (Bachir et Bussat, 2000). Lors des enquêtes, la présence même de l'enquêteur influence nécessairement les réactions ou les réponses des personnes observées et/ou interrogées (Chamboredon *et al.*,1994). Est-on une étudiante en géographie qui cherche à comprendre comment fonctionnent les lieux de chant et la ville, ou plutôt une personne passionnée de chant ? Une touriste ? La présentation que l'on fait de soi dépend très largement du contexte. Pour favoriser l'échange dans les parcs et les centres culturels, il était souvent avantageux de me présenter uniquement comme amatrice de chant. En revanche, pour dissiper les méfiances et obtenir le droit de réaliser des entretiens auprès des spectateurs des bars et des théâtres et auprès des hôtesses, serveurs et chanteurs amateurs dans les karaokés, il était souvent nécessaire de préciser que j'étais étudiante et que je m'intéressais au fonctionnement des lieux de chant. Pour obtenir un entretien avec les responsables de certains lieux, notamment les théâtres, il fallait le plus souvent fournir une lettre tamponnée par l'université, sorte de laisser-passer, qui détaillait de manière plus précise mon projet.

2.3. Recueillir des données en ligne sur la Chine depuis la France : une méthode d'enquête qui questionne la notion de terrain

2.3.1. Covid-19, fermeture des frontières et incertitude, une remise en cause de la possibilité de conduire des enquêtes de terrain à Shanghai

L'annonce de l'apparition d'une nouvelle maladie à coronavirus en Chine par l'Organisation mondiale de la santé les premiers jours de janvier 2020 a coïncidé avec le début de mes préparatifs pour un terrain à Shanghai prévu mi-février. Afin d'entretenir mes capacités linguistiques, j'avais alors pour habitude de regarder fréquemment différentes chaînes de la Télévision centrale de Chine (CCTV), et notamment les journaux télévisés retransmis en direct sur leur site Internet. Si la gravité de cette maladie était au départ incertaine et sa portée minimisée, j'ai eu l'impression, que, vers la mi-janvier 2020, l'ampleur de la situation et ses conséquences étaient beaucoup plus médiatisées en Chine. Afin de confirmer ou d'infirmer cette intuition, j'ai regardé a posteriori plusieurs des journaux télévisés que je n'avais pas vus en direct sur le canal 13 – consacré aux informations – et sur le canal 4 – intitulé « Nouvelles de Chine » (*Zhongguo Xinwen*) qui a pour but de relayer « les nouvelles les plus récentes, les plus rapides et les plus fiables aux Chinois du monde entier »[227].

La première mention de l'existence de 27 cas, dont sept graves, de patients atteints de pneumonies d'origine virale inconnue, qui tous auraient fréquenté le marché de fruits de mers de Chine du Sud (*Huanan haixian cheng*) de l'arrondissement de Jianshan à Wuhan, semble avoir été faite le mardi 31 décembre 2019 à 15h 45, dans une brève d'un peu plus d'une minute sur la CCTV 13[228]. Les 1er et 2 janvier 2020, ce nouveau virus découvert à Wuhan, bien qu'il ait été évoqué dans les journaux de la mi-journée sur la CCTV 13[229] et la CCTV 2[230], n'est pas mentionné dans le journal de 19h[231] consacré majoritairement à la soirée du Nouvel An de Pékin à venir. Le 3 janvier 2020, alors qu'à cette date la BBC fait pour la première fois mention de l'existence d'une maladie mystérieuse à Wuhan[232], la CCTV indique sur son canal 13[233], mais aussi pour la première fois sur son canal 4[234], l'existence de 44 cas de pneumonies à

[227] « "Zhongguo Xinwen" de lanmu zongzhi shi xiang quanqiu huaren huaren chuandi zui xin, zui kuai, zui quanwei de xinwen zixun », http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEe3xxnsPB4GgcrKS07PKY200103.shtml, consulté le 7 juillet 2020.
[228] https://www.ibilibili.com/video/BV1x7411n7Xw, consulté le 18 août 2020.
[229] http://tv.cctv.com/2020/01/01/VIDE3Ntb8u4N91Mcaz8V1tlm200101.shtml, consulté le 18 août 2020.
[230] http://tv.cctv.com/2020/01/02/VIDEXK7fgZuWYS3qzjttRHmX200102.shtml, consulté le 18 août 2020.
[231] http://tv.cctv.com/2020/01/01/VIDE9Ci7mQaEiheQQmPbYf1q200101.shtml, consulté le 18 août 2020.
[232] https://www.bbc.com/news/world-asia-china-50984025, consulté le 7 juillet 2022.
[233] http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEfxq4Ili3lLGz7dLmAxW5200103.shtml, consulté le 18 août 2020.
[234] http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEe3xxnsPB4GgcrKS07PKY200103.shtml, consulté le 18 août 2020.

Wuhan, dont 11 graves. Jusqu'au 12 janvier 2020, date à partir de laquelle les autorités locales de Wuhan communiquent chaque jour le nombre de cas et de décès[235], la mention de ce nouveau coronavirus est restée relativement succincte lors des informations sur les différentes chaînes de la CCTV.

Ce n'est que le 14 janvier 2020 qu'un expert des coronavirus est interviewé pendant 3 min 15 sur la CCTV 13[236]. Ce dernier se veut alors assez rassurant, puisqu'il annonce qu'aucun nouveau cas n'a été découvert depuis le 12 janvier et que sept patients sont déjà guéris. Le 15 janvier, les conclusions du « groupe d'experts sur l'épidémie de pneumonie inexpliquée de Wuhan » (*Wuhan buming yuanyin feiyan yiqing zhuanjia zu*) sont reprises dans plusieurs articles[237] publiés en ligne par le site Internet de la CCTV. À partir du flash[238] de 17h, la CCTV 13 présente également les différents éléments partagés plus tôt dans la matinée par la « Commission municipale de la santé à Wuhan » (*Wuhan shi weisheng jiankang wei yuan*). Même si ce sujet n'occupe pas la première place, il sera tout de même repris pendant une vingtaine de minutes dans l'émission « Nouvelles 1+1 » [239] (*New 1+1 /Xinwen1+1*) de 21h 30[240]. Si les chiffres de contaminations, de décès et de guérisons sont rappelés, le ton se veut plutôt rassurant, puisqu'il est rappelé que, d'après les experts, il n'y a pas de preuves claires de transmission interhumaine et que cette dernière, si elle existe, devrait être très limitée. Par ailleurs, l'épidémie est jugée « évitable et contrôlable »[241], notamment car seules les personnes âgées sont considérées comme à risque de développer une forme grave. C'est aussi à partir de cette date qu'un calendrier précis des événements est rendu public, aussi bien dans les journaux télévisés que dans des articles en ligne[242].

Devant la multiplication rapide des cas de pneumonies virales à Wuhan, le Président Xi Jinping puis le Premier Ministre Li Keqiang s'expriment, pour la première fois, publiquement au sujet de l'épidémie le 20 janvier. Les différentes chaînes de la CCTV se font alors le relais des annonces présidentielles. Au cours du journal de 21h[243] diffusé sur la CCTV 4, la

[235] http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIbtXspbey2XqNj1lxfstc200115.shtml, consulté le 18 août 2020.
[236] http://tv.cctv.com/2020/01/14/VIDEGtkNETlRORS1r5qSfzeq200114.shtml, consulté le 18 août 2020.
[237] http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIpTVMbEgu0X4KGAcaF4fM200115.shtml et http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIEi33AkmgcsxBeOZIOz6f200115.shtml, consultés le 18 août 2020.
[238] http://tv.cctv.com/2020/01/15/VIDE6saR7YmYJTQ1dxcsgCUX200115.shtml, consulté le 19 août 2020.
[239] Cette émission consiste en l'interview d'un spécialiste par un journaliste (1+1) à propos d'un sujet considéré comme l'un des plus importants de la journée, https://baike.baidu.com/item/%E6%96%B0%E9%97%BB1%2B1/7436751, consulté le 19 août 2020.
[240] https://tv.cctv.com/2020/01/15/VIDEVPaxZBFtDLGUA6mk5PW2200115.shtml, consulté le 19 août 2020.
[241] « Guanyu ci ci wuhan de feiyang yiqing, muqian ke fang ke kong », http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIbtXspbey2XqNj1lxfstc200115.shtml, consulté le 19 août 2020.
[242] http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIbtXspbey2XqNj1lxfstc200115.shtml, consulté le 19 août 2020.
[243] http://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDEUolPs019dZbK3dPBVfIy200120.shtml?spm=C45305.P76895791933.S09521.11, consulté le 19 août 2020.

population chinoise prend conscience de l'ampleur de cette maladie à nouveau coronavirus. De Wuhan, à Pékin en passant par la province du Guangdong et possiblement celles du Sichuan, du Yunnan, de Shanghai, du Guangxi et du Shandong, le nombre de cas total est, selon le décompte officiel, passé de 44 à 224[244] entre le 17 et le 18 janvier. Cette même journée du 20 janvier, le chercheur Zhong Nanshan, qui avait découvert le virus du Sras en 2003, est également mandaté par le gouvernement pour annoncer sur la CCTV [245] la transmission possible d'homme à homme du nouveau coronavirus. Sur la CCTV 4, lors du flash de 22h[246], l'ensemble des mesures prises pour freiner la propagation de l'épidémie et assurer la sécurité sanitaire de la population sont alors rappelées.

Les jours suivants, le rappel des mesures de prévention et le décompte des contaminations se poursuivent jusqu'à la mise en place de flashs spéciaux centrés sur « la prévention et le contrôle de la situation épidémique » (*yiqing fangkong*)[247], concomitants à l'annonce du confinement de la ville de Wuhan (voir Figure 2 et Annexe 6 pour le détail jour par jour des émissions de télévision). Le jeudi 23 janvier 2020 à 10h 00, la Commission pour la prévention et le contrôle de l'épidémie de pneumonie du nouveau coronavirus de la ville de Wuhan (*Wuhanshi xinxing guanzhuang bingdu ganran de feiyan yiqing fang kong zhihui bu*) annonce la suspension de tous les moyens de circulation dans la ville et la fermeture de l'ensemble des gares, aéroports et péages. Les habitants de Wuhan ont interdiction de quitter la ville sans raison impérative[248]. À partir de ce moment, j'ai compris qu'il serait très difficile de faire du terrain en Chine, en ce début d'année, d'autant plus que d'autres pays étaient peu à peu également touchés. Si la Thaïlande fut le premier autre pays à avoir enregistré des cas de ce nouveau coronavirus, qui ne fut nommé covid-19 qu'à partir du 11 février 2020, le Japon et la Corée du Sud furent également touchés les 15 et 20 janvier. À partir de ce moment, de nouvelles contaminations quotidiennes s'ensuivirent : États-Unis, Taïwan, Singapour, Vietnam

[244] Xinhua, 20 janvier 2020, « Xi Jinping partage des informations importantes sur l'épidémie de pneumonie causée par le nouveau coronavirus en mettant l'accent sur la sécurité et la santé de la population comme première priorité, tout en insistant sur la nécessité de freiner la propagation de l'épidémie. Li Keqiang délivre également des instructions. » (*Xijinping dui xinxing de feiyan yiqing zuochu chong yqo zhishi qiangdiao yao ba renmin qunzhong shengming anquan he shenti jiankang fang zai di yi wei jianjue ezhi yiqing manyan shitou Likeqiang zuochu pishi*) http://www.xinhuanet.com/politics/leaders/2020-01/20/c_1125486561.htm, consulté le 19 août 2020.

[245] https://news.cgtn.com/news/2020-01-20/Chinese-experts-express-confidence-in-controlling-new-coronavirus--NpKofFhlza/index.html, consulté le 19 août 2020.

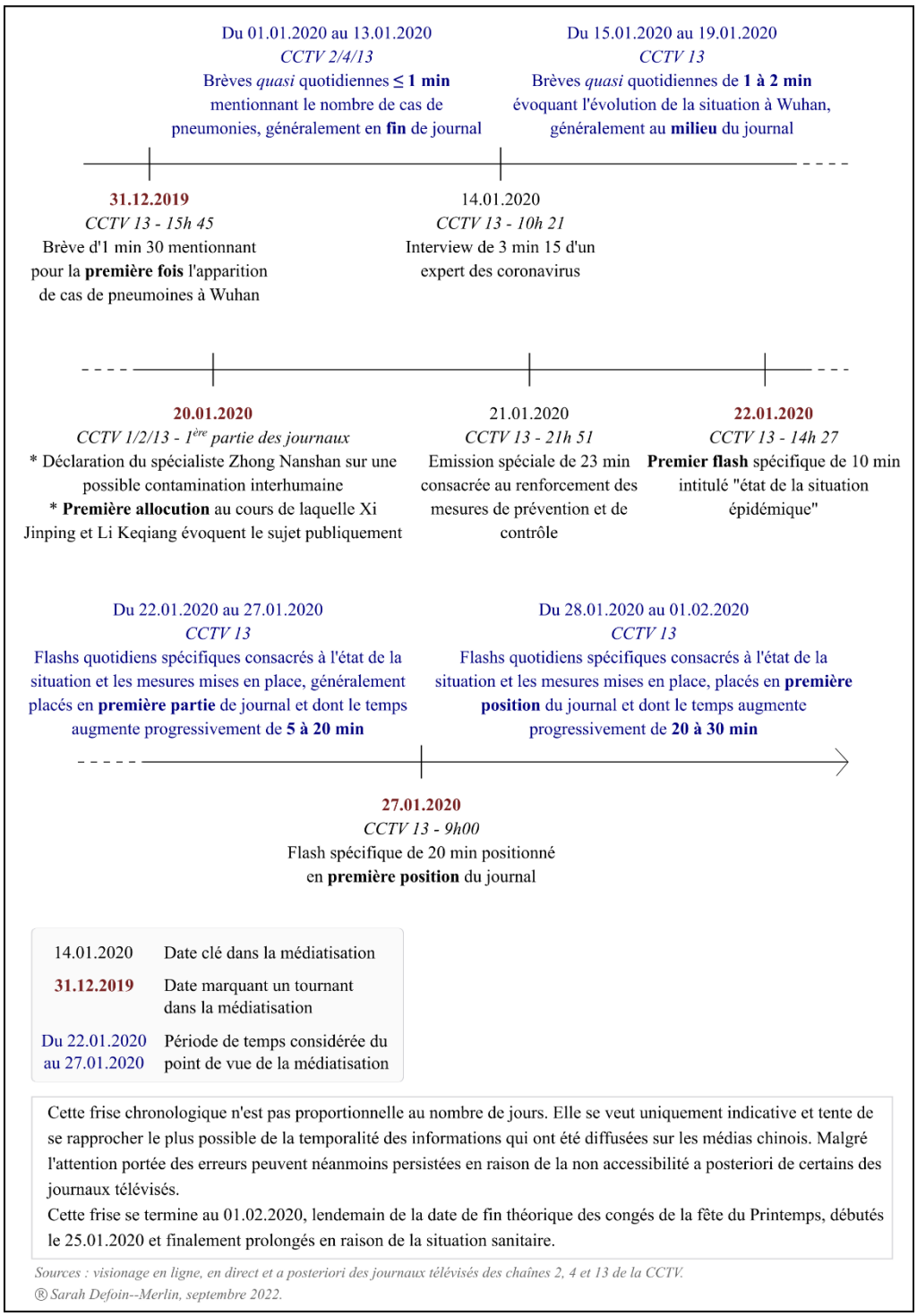
[246] http://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDEmGIX3rUpadpmOckpToBI200120.shtml?spm=C45305.P76895791933.S09521.10, consulté le 19 août 2020.

[247] http://tv.cctv.com/2020/01/23/VIDEK5fG2SqCAQwLzSaQIh5f200123.shtml, consulté le 20 août 2020.

[248] CCTV, 23 janvier 2020, « Suspension du transport de passagers longue distance par bus, métro et ferry à Wuhan » (*Wuhan quanshi gongjiao, ditie, lundu, changtu keyun zanting yunying*) http://news.cctv.com/2020/01/23/ARTIOJhl6pHfoTMA3iFN8YeK200123.shtml, consulté le 20 août 2020.

puis, du 24 janvier au 31 janvier, France, Népal, Canada, Australie, Cambodge, Sri Lanka, Allemagne, Dubaï, Finlande, Inde, Philippines, Italie, Russie, Royaume-Uni, Suède et Espagne (Kamps et Hoffmann, 2020).

Figure 2 : L'évolution du traitement médiatique des informations relatives au covid-19 au sein des journaux télévisés (d'une durée moyenne d'une heure) en Chine sur les chaînes CCTV 2, 4 et 13 entre le 31.12.2019 et le 01.02.2020



Le ministère des Affaires étrangères français [249] recommanda alors, dès le 30 janvier 2020, de reporter tout départ en Chine non essentiel et les compagnies aériennes[250] décidèrent alors de ne plus desservir le pays. Quelques temps après, la décision de nombreux pays européens d'appliquer à leur tour la stratégie du confinement, le 10 mars en Italie, puis respectivement les 14 et 16 mars en Espagne et en France a marqué le début de la fermeture des frontières et l'impossibilité pour moi de réaliser mon terrain prévu à Shanghai. Devant le flou et la surprise de la situation – personne ne savait alors combien de temps chacun de ces confinements nationaux allaient durer –, j'ai tout de même continué à suivre les actualités chinoises mais également ce qui en était dit depuis les pays occidentaux. Rapidement, la CCTV a fait mention de la mobilisation du chant par la population pour tenir au cœur de la crise. Des clips vidéo gouvernementaux chantés ont également été diffusés pour soutenir les personnes en première ligne. J'ai alors collecté, au départ « juste au cas où », les différentes liens Internet et articles faisant mention de ces éléments, espérant alors toujours pouvoir partir quelques mois plus tard.

Alors même que la situation semblait s'améliorer en mai-juin 2020 aussi bien en Chine qu'en France, où le déconfinement avait été amorcée le 11 mai, « l'entrée en Chine continentale aux ressortissants étrangers, même détenteurs d'un visa ou d'un titre de séjour en cours de validité » était cependant toujours « suspendue » et ce « depuis le 28 mars »[251]. J'avais alors tout de même toujours un faible espoir de pouvoir partir, car ma candidature pour partir en Chine en septembre 2020 en tant qu'assistante de français via France éducation international[252] avait été retenue. Bien que toutes les démarches administratives aient pu se faire durant l'été avec l'École des langues étrangères de Suzhou (*Suzhou waiguo xuexiao*) au sein de laquelle je devais enseigner, les restrictions nationales et le maintien de la fermeture des frontières ont entraîné l'annulation de mon contrat et donc de mon départ.

Durant l'année universitaire 2020-2021, j'ai donc continué à suivre les différentes émissions déjà mentionnées tout en accordant beaucoup plus d'intérêt aux communications en ligne autour du chant et en centrant mes recherches sur ce sujet. À l'été 2021, constatant que les frontières étaient toujours maintenues fermées en Chine et devant l'incertitude toujours plus

[249] https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/chine/, consulté le 30 janvier 2020.
[250] https://wwws.airfrance.fr/information, consulté le 30 janvier 2020.
[251] https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/chine/, consulté le 21 mai 2020.
[252] France éducation international est un établissement public placé sous tutelle du ministère de l'Éducation nationale. Il a été créé en 1945 et portait initialement le nom de Centre international d'études pédagogiques, https://www.france-education-international.fr/hub/qui-sommes-nous, consulté le 7 juillet 2022.

présente d'une date de réouverture, j'ai fait le choix de considérer que je ne pourrai pas faire de terrain, au sens habituel du terme, au cours de ma thèse.

2.3.2. Une méthodologie « en ligne » initialement bricolée, aménagée en fonction des circonstances, puis structurée pour poursuivre des recherches malgré tout

La collecte de données en ligne se voulait initialement transitoire et je ne pensais pas qu'elle constituerait une partie majeure de ma thèse. Devant l'impossibilité de me rendre sur place, j'ai envisagé un temps de réaliser des enquêtes et des questionnaires en ligne. Néanmoins, mes demandes par mail ou par WeChat auprès de responsables de lieux de chant ou de responsables culturels municipaux que j'avais rencontrés sur le terrain en 2017 sont restées sans suite. Afin de savoir si le rapport au chant des Shanghaiens avait changé au cours de la crise du covid-19, et comment ces derniers avaient ou non réorganisé leurs activités vocales, leurs lieux de chant, leurs déplacements dans la ville, leur perception de la ville, j'ai discuté avec plusieurs contacts sur place de la possibilité de distribuer un questionnaire. Les étudiants qui m'avaient accompagnée lors de plusieurs entretiens en 2017, lorsqu'ils m'ont répondu, m'ont indiqué que cela n'était pas possible pour eux. En discutant avec quelques universitaires français exerçant en Chine depuis plusieurs années, et restés sur place au moment du covid-19, il m'a été confirmé qu'il était assez difficile de demander à des étudiants de distribuer des questionnaires, qui, d'une part, pouvaient être considérés comme sensibles et, d'autre part, nécessitaient une rémunération.

Devant cette difficulté à mener des questionnaires et des entretiens en ligne, le maintien de la fermeture des frontières chinoises et surtout la mobilisation du chant au cœur de la crise, j'ai été amenée à structurer et formaliser le « bricolage » (Laurent et Péronnet, 2022) des ressources en ligne qui m'avaient permis au départ uniquement à me tenir informée de la situation sur place. J'ai donc consacré une grande partie de l'été 2020 à répertorier correctement chacune des vidéos, notamment les clips musicaux de promotion de la politique mise en place pour combattre l'épidémie, que j'avais, pour certains, visionné en direct et que j'avais alors mis de côté « au cas où » sans pour autant les sourcer correctement, en indiquant par exemple uniquement la date, l'heure et la chaîne visionnée. Cette communication étatique était également relayée sur des réseaux sociaux occidentaux, tels que Facebook, par les représentants institutionnels chinois à l'étranger, comme les ambassades de Chine en France ou aux États-Unis. Les sites d'informations chinoises comme CCTV, New China TV[253], Radio

[253] New China TV est une chaîne de télévision rattachée à l'organe de presse Xinhua News (*Xinhua Wang*).

Chine Internationale, *Le Quotidien du Peuple* partageaient également ces mêmes productions officielles sur leur page Facebook et leur compte YouTube français.

Ces sites ont peu à peu mis également à l'honneur les initiatives citoyennes, allant du chant de l'hymne national au balcon à l'élaboration de vidéos de soutien pour les soignants et les militaires, réalisées par des élèves confinés. Les sites d'hébergement de vidéos YouTube et son équivalent chinois YouKu sont alors devenus à leur tour un vaste terrain de recherche, sur lequel il m'était le plus souvent possible de retrouver les extraits consacrés au chant visionnés initialement sur ces réseaux sociaux. C'est également sur ces plateformes que j'ai par la suite découvert de nouvelles chansons en lien avec le covid-19 réalisées par le gouvernement mais aussi des amateurs. Une banque d'images et de sons pouvant illustrer mes recherches a dès lors pu être construite. Les chaînes YouTube et YouKu dédiées à certaines chorales scolaires et professionnelles, comme la Chorale du collège n° 6 de Xiamen [254] (*Xiamen liu zhong hechangtuan*) ou la Chorale Arc-en-Ciel de Shanghai [255] (*Shanghai caihong shinei hechangtuan*), m'ont aussi permis d'observer de quelles manières les activités de chant déjà existantes s'étaient réinventées et maintenues.

En parallèle de cette approche globale, j'ai essayé d'appréhender plus finement et localement les effets de la crise du covid-19, notamment via les réseaux sociaux WeChat et Skype, grâce auxquels j'ai pu garder quelques contacts avec les personnes rencontrées à Shanghai en 2017. Depuis janvier 2020, des discussions en temps réel, orales ou écrites, m'ont permis d'évoquer avec certaines personnes la reprise et/ou les adaptations des activités de chant et plus largement les activités culturelles sur place. Il ne m'a toutefois pas été possible de recueillir le ressenti de chacun face aux mesures instaurées par le gouvernement, ni même les effets directs que de telles décisions ont eu sur les activités récréatives, les déplacements, la perception de la ville, le rapport aux autres. À partir du mois de mai 2020, la mise à jour de leur fil d'actualités WeChat par les chorales et les chanteurs professionnels rencontrés lors de mon terrain de recherche à Shanghai en 2017 m'a permis de suivre « le réveil culturel » de la ville et la manière dont ces activités ont peu à peu repris.

Le 8 septembre 2020, Xi Jinping a annoncé que la crise sanitaire était terminée en Chine[256]. Mes recherches en ligne sur les chants composés et/ou mobilisés en lien avec le covid-

[254] https://www.youtube.com/channel/UCuXI2L7dXBmiPxiX5vlp4-Q/videos, consulté le 12 septembre 2022.
[255] https://www.youtube.com/channel/UCC3EcrXH6Wu1-iu8dqDwhgw/videos, consulté le 12 septembre 2022.
[256] Xi Jinping, 8 septembre 2020, Discours à la Conférence nationale de recommandation pour la lutte contre la nouvelle épidémie de pneumonie coronarienne (*Zai quanguo kangji xinguan feiyang yiqing biaozhang dahui shang de jianghua*), http://www.gov.cn/xinwen/2020-09/08/content_5541737.htm, consulté le 9 septembre 2020.

19 se sont donc amenuisées puisque je ne trouvais plus de nouveaux contenus. À partir de l'année 2021, voyant que malgré la supposée « disparition » du covid-19 en Chine, les frontières étaient maintenues fermées, j'ai poursuivi le recueil de données sur le chant en ligne même si ces dernières étaient d'un autre genre. J'ai ainsi vu fleurir à partir du mois de juin 2021 de nombreuses publications officielles, notamment sur les pages Facebook des ambassades de Chine à l'étranger et des chaînes d'informations nationales, des clips musicaux mettant en scène les tensions entre États-Unis et Chine. Si ces dernières données sont assez peu mobilisées dans cette thèse, elles m'ont néanmoins permis de confirmer en partie mon hypothèse que le covid-19 avait été l'occasion pour le gouvernement chinois de remobiliser de manière visible le chant comme outil de communication politique et géopolitique.

La réapparition de cas de covid-19 et leur multiplication à Xi'an en décembre 2021 puis à Shanghai à partir du mois d'avril 2022 m'ont à nouveau permis de collecter de nouvelles données relatives au chant. Je me suis alors également intéressée sommairement aux commentaires laissés par les internautes en dessous de certaines vidéos. Cette démarche m'a paru d'autant plus nécessaire que mes interlocuteurs se sont révélés beaucoup moins ouverts à la discussion à distance que sur le terrain. L'anonymat et le filtrage automatique des publications sur ces plateformes rendent cependant difficile une analyse selon les catégories traditionnelles des sciences humaines et sociales, par exemple par classes socio-démographiques. Dans de telles circonstances de recherche, la réalité qui est montrée se veut donc surtout une analyse de la communication étatique et des réactions autorisées par le gouvernement, avec un risque de surreprésentation de cet acteur au détriment d'autres.

Une des autres problématiques à laquelle j'ai été confrontée est l'ampleur des réseaux sociaux. Il est très difficile de pouvoir tous les suivre et je me suis donc penchée uniquement sur ceux que je connaissais déjà un minimum, passant certainement à côté d'autres peut-être plus vibrants comme TikTok (*Douyin* en Chine). Par ailleurs, comme dans toute enquête qualitative, qu'elle soit réalisée sur place ou à distance, seul un aspect de la réalité est montré. Il me semble encore plus compliqué d'obtenir un échantillon représentatif lorsqu'on étudie des vidéos en ligne, puisque toute une partie de la population non connectée à ces réseaux n'est pas prise en considération, bien qu'en 2017 certaines personnes âgées interrogées à Shanghai se débrouillaient mieux que moi avec leur smartphone et WeChat.

Enfin, la problématique peut-être la plus centrale à laquelle j'ai été confrontée a été la sauvegarde des documents. Au début de mes recherches j'ai en effet dû faire face à la suppression de certaines vidéos notamment sur YouTube. La question du téléchargement ou non des vidéos qui me paraissaient centrales pour mon travail s'est alors posée. Devant le flou

autour de la légalité ou non d'une telle pratique notamment sur la plateforme YouTube, j'ai préféré pour chacune de ces vidéos, résumer en quelques lignes quelles étaient les informations importantes au cas où ces dernières seraient supprimées, ne résolvant néanmoins pas la question de l'absence d'illustration dans ce cas.

Le manque de visibilité sur la réouverture de la Chine m'a donc amenée à prendre en considération un aspect médiatique et numérique de mon sujet, que je n'aurai autrement pas étudié en profondeur. Internet est alors devenu le nouveau terrain de recherche de ma thèse débutée en 2019 en même temps que l'épidémie de covid-19. À l'observation *in situ* et principalement microgéographique se sont donc substituées une observation plus macroscopique faite d'un visionnage des journaux télévisés retransmis en ligne sur la CCTV et une lecture quotidienne des pages Facebook de sites officiels. Les discussions par messages écrits sur WeChat avec des amis et des chanteurs, professionnels ou amateurs, interrogés lors de mon master ont remplacé les entretiens exploratoires et semi-directifs. Ces échanges m'ont surtout permis de voir, via les photos et les posts publiés par ces personnes, la manière dont la vie culturelle a évolué au gré des confinements et des déconfinements. Enfin, les plateformes d'hébergement de vidéos – notamment YouTube, YouKu et Bilibili – ont fait œuvre d'appareil photo en me permettant de retrouver puis d'archiver les contenus que je visionnais en ligne pendant mes « observations ». Dans cette méthodologie, les aspects habituels d'une méthodologie de terrain sont donc mobilisés, ce qui invite alors à interroger ce concept dans un contexte de recherche numérique.

2.3.3. Comment nommer le fait de récolter des données en ligne ? De la netnographie au terrain médiatisé

La formalisation, au fil des mois, d'un « bricolage » pour obtenir des informations à distance m'a conduit à mettre en place une méthodologie de recherche « en ligne » et à chercher si d'autres études avec une méthode analogue avaient déjà été menées. J'ai rapidement trouvé des appels à communication publiés notamment en 2020 faisant mention de « terrain à distance » et de « netnographie ». Le département Aménagement mobilité environnement (AME) de l'université Gustave Eiffel a ainsi organisé en juillet 2020 une journée intitulé « Faire du terrain à distance ». Cette dénomination a également été reprise par l'Institut des hautes études de l'Amérique latine (IHEAL), qui proposait en avril 2022 un séminaire de plusieurs séances intitulé « Séminaire de recherche en contexte de pandémie | Terrains à distance | Méthodologie d'enquête et relation au terrain, en début et fin de recherche ». Le Centre de recherche sur les

politiques et le développement social (CPDS) de l'université de Montréal reprenait, quant à lui, le terme de « netnographie » au cours d'une conférence tenue en octobre 2020 et questionnait l'usage de cette méthode comme « une alternative au terrain traditionnel en temps de pandémie ». Ces différents intitulés m'ont alors amenée à m'interroger sur deux points principaux : mon travail relevait-il de la netnographie et l'expression « terrain à distance » n'était-elle pas antithétique en géographie ?

2.3.3.1. Récolter, depuis la France, des données en ligne à propos de la Chine : une démarche netnographique ?

Actuellement pour faire référence aux études menées sur Internet, plusieurs « termes assez vagues » sont alternativement utilisés (Driscoll et Gregg, 2010 : 16) : pour certains, « ethnographie des médias, cyberethnographie, ethnographie des réseaux, ethnographie virtuelle »[257] (Driscoll et Gregg, 2010 : 16) ; et, pour d'autres, « ethnographie du virtuel » (Berry, 2012 : 37), « ethnographie sur internet » (Berry, 2012 : 36 ; Azouaoui *et al*., 2020 : 124 ; Hine, 2008 : 525) et « netnographie » (Bernard, 2004 : 53 ; Sayarh, 2013 : 227 ; Branthonne et Waldispuehl, 2019 : 8).

L'ensemble de ces approches semblent partir du principe de base de la netnographie, née de la contraction du terme « network » et « ethnography », et développé dans la seconde moitié des années 1990 par le chercheur américain Robert Kozinets. Cette approche, au départ marketing, reposait sur l'étude « des interactions sociales au sein des communautés de consommation en ligne » (Azouaoui *et al*., 2020 : 124). Le but premier était alors d'« analyser les actes communicationnels des membres d'une communauté virtuelle de consommation dans le but de produire une connaissance nouvelle relative à l'objet de consommation autour duquel gravite la communauté » (Bernard, 2004 : 49). Pour ce faire, il est alors nécessaire « d'aborder la culture de la communauté » pour seulement ensuite pouvoir collecter et analyser les données (Kozinets, 2002, *in* Azouaoui *et al*., 2020 : 124).

Une telle ambition nécessite, « conformément à la méthode ethnographique », de « s'immerger dans la communauté » (Kozinets, 1997, *in* Branthonne et Waldispuehl, 2019 : 8). Cela implique alors de « connaître l'objet de consommation qui est le centre de la communauté » et de « devenir membre de la communauté » (Kozinets, 1997, *in* Branthonne et Waldispuehl, 2019 : 8) notamment en « particip[ant](er) aux discussions » autour de cet objet

[257] « very unclear terms including "media ethnography", "cyberethnography", "network ethnography" and "virtual ethnography" ».

(Bernard, 2004 : 53). Il est dès lors possible pour le netnographe d'étudier les emails échangés entre consommateurs d'une même communauté virtuelle, les « messages postés sur un forum », les « répliques échangées dans un chat » (Bernard, 2004 : 52). La netnographie a donc rapidement été associée à « une méthode d'enquête qualitative » qui amène à considérer Internet comme « une source de données » (Bernard, 2004 : 49).

Les domaines d'application de la netnographie se sont alors diversifiés et cette dernière a commencé à être mobilisée en sciences sociales (Sayarh, 2013 : 227), notamment pour étudier les « communautés en ligne » de l'intérieur, sur la base d'une approche ethnographique (Hine, 2008 : 528). L'enjeu était alors non plus de mieux connaître un produit de consommation mais d'étudier principalement les modes de communications sur Internet. Plus particulièrement, il s'agissait de chercher à comprendre la manière dont les communications et les interactions sur Internet se produisaient et quelles en étaient les potentielles implications individuelles et collectives, par comparaison notamment aux communications en face à face (Hine, 2008 : 526-527). Au cours des années 1990, Internet, qui était au départ considéré comme une « nouvelle frontière et un lieu de réinvention de la société »[258] (Hine, 2008 : 527) a été peu à peu considéré comme « plus directement en lien avec les autres sphères de la vie sociale »[259] (Hine, 2008 : 528).

Les recherches sur Internet se sont donc rapprochées des autres domaines de recherches en sciences sociales (Hine, 2008 : 528). Chaque discipline a alors mis en place « son propre outillage conceptuel et méthodologique » expliquant alors en partie la diversité d'appellation de cette approche (Berry, 2012 : 37), qui reflète des « perspectives hétérogènes » (Hine, 2008 : 537). Une certaine similarité existe cependant dans le recueil de données : collecte de messages postés sur des forums en ligne et utilisation de chats afin d'occuper une place « d'observateur participant » (Sade-Beck, 2004 : 5-6), mais aussi échange d'emails et réalisation d'« entretiens en ligne » (Hine, 2008 : 526). Yohan Bernard propose ainsi une correspondance entre « netnographie » et « ethnographie » pour chaque méthode de recueil de données (Bernard, 2004 : 57). L'observation non participante ethnographique correspond ainsi en netnographie à la « lecture des communications des membres », l'observation participante, elle, se fait via « l'intervention du chercheur au sein de discussions » dans des tchats et forums (Bernard, 2004 : 57). À l'entretien directif ou semi-directif se substitue « une cession privée

[258] « the Internet was represented as a new frontier and a site for the reinvention of society ».
[259] « The internet […] becomes more thoroughly contextualized with other approaches to social research ».

entre le chercheur » et un internaute sur un tchat (Bernard, 2004 : 57) ou plus simplement des conversations en ligne, par exemple à l'occasion de jeux de rôle en ligne (Berry, 2012 : 42).

Une diversité de sujets de recherche et d'approches est ainsi rendue possible en netnographie. Actuellement en sciences sociales, le terme « ethnographie du virtuel » semble être le plus employé pour désigner de manière générale « l'étude des populations et des pratiques sur le réseau mondial [qu'est Internet] : tchats, forums de discussions, sites internet, blogs, réseaux sociaux et mondes virtuels » (Berry, 2012 : 36). Des catégories en termes de types de sujets de recherches peuvent toutefois être réalisées.

Une première catégorie, à laquelle la netnographie semble souvent faire le plus directement référence, regroupe l'ensemble des recherches portant directement sur Internet et/ou les réseaux sociaux. Parmi ces travaux, on compte par exemple des études menées sur les jeux de rôle en ligne (Berry, 2012), sur des communautés masculinistes en ligne (Branthonne et Waldispuehl, 2019), sur des communautés Facebook d'usagers de transports en commun (Fortin, 2016) ou encore sur la participation politique au sein de réseaux sociaux comme Facebook (Azouaoui *et al*., 2020).

Une seconde catégorie de chercheurs catégorisant leur recherche comme netnographique semble se servir d'Internet et des réseaux sociaux plutôt comme d'un outil leur permettant de mieux connaître leur sujet initial. Afin d'étudier le rôle des radios culturelles dans la diffusion de la musique Campursari à l'Est de Java, les chercheurs Zainal Abidin Achmad, Rachmah Ida et Mustain (2020) rejoignent par exemple des groupes qui y sont consacrés sur les réseaux sociaux Facebook, Twitter, WhatsApp, Instagram et YouTube. Internet et les réseaux ne constituent donc pas ici le sujet initial de la recherche. Helan Darwin (2017) adopte la même stratégie pour pouvoir entrer en contact avec une population non-binaire, peu visible, hormis sur des groupes spécifiques au sein de réseaux sociaux particuliers tels que Reddit.

C'est cette même approche qui a été mobilisée par certains chercheurs au cœur de la pandémie de covid-19 afin de pouvoir poursuivre leurs recherches malgré la fermeture des frontières. Le groupe de recherche APHRO-CoV (Appui à la préparation des hôpitaux dans la réponse opérationnelle face à la COVID-19), qui a mené des études au Burkina Faso, en Côte d'Ivoire, au Gabon, au Mali et au Sénégal, entre mars 2020 et mars 2021, s'est ainsi appuyé sur les communautés Facebook pour comprendre la manière dont la population considérait et percevait le covid-19, ainsi que les informations, vraies ou fausses, qui gravitaient autour. Mélanie Albaret a par ailleurs été amenée à suivre, depuis des réunions Zoom ou Webex, une

session du Conseil des droits de l'homme des nations unies, objet initial de ses recherches. Elle a alors définie sa méthode de recherche comme une « observation en codistance » (Albaret, 2022 : 4).

L'ensemble de ces recherches, même lorsqu'elles ont été réalisées au moment de la survenue du covid-19, se distinguent néanmoins de mon approche, puisque je n'ai pas fait le choix de m'immerger dans une communauté virtuelle au sein d'un réseau social. Or, cette caractéristique semble à la base de toute approche netnographique, selon la catégorisation qu'en fait le chercheur Vincent Berry. Parmi les deux types d'approches principales qui se distinguent au sein de cette ethnographie du virtuel, la première est présentée comme « s'inscrivant dans une tradition ethnographique classique, orthodoxe et fidèle en quelque sorte à la discipline anthropologique » (Berry, 2012 : 37). Internet est alors considéré comme « un ensemble de microcosmes sociaux », autrement dit comme des « répliques en miniature de la société » qu'il s'agit alors « d'explorer » (Berry, 2012 : 37). Les mondes virtuels sont alors analogues aux « contrées exotiques » et l'ethnographe se doit donc d'apprendre la culture de ces mondes virtuels puis de l'observer « sur la longue durée » (Berry, 2012 : 37). La « participation » devient alors « condition *sine qua non* » de toute enquête (Berry, 2012 : 37).

Une deuxième approche consiste, au contraire, à considérer que « l'ethnographie du virtuel se distingue d'une ethnographie classique » ne serait-ce parce que cette dernière se réalise « derrière un écran » (Berry, 2012 : 38). Les seules observations et analyses possibles ne peuvent donc concerner que « ce qui est sur l'écran » et « ce qui est produit en ligne » (Berry, 2012 : 38). Ce sont alors les « usages en ligne » des internautes qui sont avant tout au cœur des préoccupations, et non les internautes eux-mêmes puisque peu d'informations peuvent être recueillies à ce sujet (Berry, 2012 : 38). La connaissance et l'immersion au sein de ces mondes « virtuels » restent toutefois une « nécessité » (Berry, 2012 : 53).

Une dernière approche, relativement à la marge, est mise en avant par Vincent Berry. Elle invite à considérer Internet « comme un ensemble de textes qui sont à la fois lus et écrits par les utilisateurs » (Berry, 2012 : 38). L'ethnographe qui s'intéresse à de tels matériaux se place donc dans une situation « d'observateur », ce qui lui permet de récolter « un maximum d'informations » sans jamais intervenir. L'objectif est alors généralement de « recueillir les productions textuelles des utilisateurs pour comprendre les significations qui sous-tendent ces communications » (Berry, 2012 : 38). L'ethnographe devient alors un « traducteur » d'Internet (Berry, 2012 : 38). La démarche suivie dans cette thèse pourrait se rapprocher de cette dernière approche netnographique dans le sens où j'adopte une position d'observateur, qui ne nécessite

pas forcément de s'immerger au sein d'une communauté en ligne particulière. Je m'intéresse cependant, non pas à des données textuelles qu'il serait nécessaire de déchiffrer, mais à la diffusion de contenus de vidéos chantées mises en ligne sur des sites d'informations officiels chinois, ainsi que sur des réseaux sociaux tels que Facebook, YouTube, YouKu, WeChat, sans m'intéresser à un groupe en particulier.

Si mon approche ne semble donc pas relever de la netnographie telle qu'elle est à ce jour définie, la mise en avant d'une approche netnographique où le chercheur se veut uniquement observateur et non pas directement immergé et acteur au sein d'une communauté en ligne rend possible une considération d'Internet comme d'un « outil de collecte de données »[260] (Sade-Beck, 2004 : 6). Ma recherche relèverait donc plus d'une recherche « médiatisée », puisqu'elle passe par l'intermédiaire d'Internet pour pouvoir contourner un problème d'accès au terrain.

2.3.3.2. Faire des recherches sur la Chine depuis la France : un terrain « à distance » ?

Depuis la survenue de la pandémie de covid-19, la notion de terrain est parfois associée à celle de « distance » pour désigner des recherches effectuées sur un espace, un lieu ou un territoire spécifique via Internet depuis le lieu d'habitation d'un chercheur. Ce terme de « terrain à distance », s'il permet de distinguer ce que j'appelle une recherche « médiatisée » d'une recherche plus traditionnelle effectuée physiquement sur le terrain, peut cependant sembler antithétique voire contradictoire. En effet, la notion de terrain par son étymologie même fait référence à *terrenus*, c'est-à-dire ce qui est « formé de terre » (Vieillard-Baron, 2005 : 411). L'idée de déplacement, proche ou lointain, et la nécessité de parcourir cette « terre » apparaissent donc à la source de tout terrain. Le terrain devient alors aux yeux de nombreux chercheurs ce qui permet « d'arpenter les espaces, de se déplacer » et donc « de quitter son écran, de sortir de son bureau ou de la bibliothèque pour observer le monde réel » (Chassonnery-Zaïgouche, Lamy *et al*., 2022 : 1). L'idée de « terrain à distance » réalisé depuis chez soi, derrière son écran d'ordinateur, apparaît alors comme contraire à l'idée même de terrain. Certains chercheurs affirment en ce sens que « le terrain ne peut se faire à distance », puisqu'il requiert une « présence physique » sur le lieu, l'espace ou le territoire à étudier (Zrinscak, 2010 : 44).

[260] « The internet is defined not only as a research field but also as a data-gathering instrument in qualitative research ».

Dans certaines circonstances, réaliser des recherches, ou plus précisément récolter des données à distance, devient toutefois nécessaire pour pouvoir répondre à la temporalité de la recherche. Dans mon cas, il s'agissait de trouver une solution pour recueillir des données et pouvoir ainsi poursuivre mon sujet sur le lien entre chant et production urbaine en Chine, en étant contrainte par la durée de trois ans de mon contrat doctoral, prolongé d'un an au vu des circonstances. Changer de terrain pour en trouver un plus accessible semblait donc difficile, puisque préparer un terrain nécessite en amont de l'étudier, de se familiariser avec et donc d'apprendre la langue qui y est parlé, ce qui explique que « peu de géographes le font » (Gentelle, 2011 : 106). Dès lors, dans des conditions particulières de difficulté d'accès au terrain – notamment en raison de la fermeture, parfois soudaine et pour une durée indéterminée, de certains pays, principalement pour des raisons de sécurité –, des chercheurs se voient contraints de faire évoluer leur manière de recueillir des données, en le faisant « à distance », ne serait-ce que parce qu'ils sont engagés dans des projets ANR, dont la fin ne peut pas être reportée.

Les difficultés d'une telle situation et les adaptations nécessaires qu'elle suppose sont notamment évoquées par l'ethnographe Jacky Bouju dans son article intitulé « Une ethnographie à distance ? » (Bouju, 2015). Ce chercheur engagé dans les années 2000-2010 dans plusieurs projets ANR portant sur la violence en République centrafricaine a ainsi dû faire face, en 2012, à une impossibilité d'accéder à son terrain de recherche. La situation locale de plus en plus violente a conduit à l'interdiction par son « institution scientifique d'appartenance » de se rendre dans sa « zone de recherche […] à cause du caractère jugé « trop dangereux » de la situation » (Bouju, 2015 : 156). Même si son travail n'est pas géographique, les conditions de survenue et la manière dont il a recueilli ses données se rapprochent de celles que j'ai connues et mises en place suite à la fermeture des frontières chinoises en 2019.

Jacky Bouju et ses collègues de l'ANR ont ainsi « en premier lieu » cherché à « maintenir un contact aléatoire avec [leurs] (nos) amis et [leurs] (nos) assistants de recherche restés sur place au pays » (Bouju, 2015 : 156). Puis, comme je l'ai également fait lors de la survenue du covid-19 en Chine, ces chercheurs se « connect[aient] "frénétiquement" sur tous les réseaux d'information possibles pour [s'] (nous) informer au jour le jour de la situation locale (Cretton, 2002) » (Bouju, 2015 : 156). Enfin, devant la diffusion rapide sur « la "toile" […] de photos, d'interviews, d'articles de journaux et de reportages de presse souvent associés à des petits documentaires filmés postés sur internet » (Bouju, 2015 : 156), ce « visionnage quotidien de micros-films de reportages et de témoignages postés sur internet »

(Bouju, 2015 : 153) est devenu la seule manière possible de recueillir des données depuis la France.

De nombreuses réalités contemporaines, et notamment l'inaccessibilité de certains pays pour des raisons sécuritaires ou politiques, amènent donc à s'interroger sur le « statut » à donner à ces « terrains à distance ». Actuellement nombre de chercheurs et laboratoires de recherche se posent également la question « de l'impact carbone des activités de recherche » produit notamment par les déplacements sur le terrain. Les « terrains à distance », ou ce que je préfère appeler les « terrains médiatisés », basés sur des recherches sur Internet, apparaîtraient alors comme de potentielles alternatives, d'où la nécessité de s'interroger sur cette notion de « terrain à distance ». Une telle réflexion nécessite alors de revenir sur les différentes acceptions de la définition de la notion de terrain afin de les confronter à une récolte numérique de données.

Le terrain, une étape de travail qui vise à récolter des données authentiques à un moment et dans un lieu donnés

Pour beaucoup de chercheurs, le terrain constitue une étape de travail, plus ou moins centrale (Chaudet et Bioteau, 2008 : 42-43) qui, le plus souvent, est « la base obligatoire de tout travail » de recherche (Gentelle, 2011 : 102). C'est sur le terrain que les chercheurs en sciences sociales « élabor[ent] des croquis, f[ont] des photographies, releve[nt] des données, mesure[nt] des phénomènes, questionne[nt] des interlocuteurs sélectionnés » (Zrinscak, 2010 : 41) afin de rendre compte de la réalité observée et ainsi « acqu[érir] et prod[uire] de la connaissance » (Zrinscak, 2010 : 40). Le terrain correspond donc également à « une démarche ciblée […] [de] collecte de données » (Desroches et Des Rosiers, 1995 : 6), comparable aux travaux réalisés au sein des « laboratoire[s] des sciences expérimentales » (Calbérac, *in* Claval, 2013 : 31).

Sa spécificité est alors de « garanti[r] l'authenticité des observations recueillies » et de « fai[re] découvrir des réalités qui échappent aux autres stratégies d'investigation » (Claval, 2013 : 7). Paul Claval (2013 : 10-28) estime, qu'en géographie, cela se caractérise par une « saisie globale » et « compréhensive » « des paysages [… et] des différentes pratiques ou politiques qui contribuent à modeler l'espace ». Se faisant, sur le terrain, le chercheur prend directement en considération « le monde contemporain » (Zrinscak, 2010 : 54) tel qu'il l'observe. Le terrain devient alors « une manière de vivre et de regarder le monde et les gens » (Gentelle, 2011 : 118) et donc « une façon d'être au monde » (Buire, 2012 : 618). Être sur le terrain est ainsi « synonyme de contact direct avec la réalité » (Lacoste, 2003 : 378) et donc de « mise en visibilité » de cette dernière (Petit, 2010 : 9). En se rendant sur place, le chercheur

s'assure ainsi que ce qu'il voit correspond à la réalité du moment et qu'il n'existe pas de biais autres que ceux qu'ils provoquent lui-même, vis-à-vis des informations qu'il recueille.

Un terrain réalisé « à distance » à l'appui de données récoltées sur Internet ne semble donc pas de prime abord répondre à cette exigence d'authenticité et de « contact direct avec la réalité » (Lacoste, 2003 : 378). Cependant, si Internet est considéré, comme cela est généralement fait en netnographie, comme une des réalités actuelles constitutives de la société, alors s'intéresser aux données mises en ligne par des acteurs institutionnels, gouvernementaux ou individuels apporte une réflexion sur la réalité du monde contemporain. La capacité du chercheur à interpréter et analyser ces données, et surtout leur origine, lui permet ensuite de s'interroger sur leur authenticité, à défaut de pouvoir les récolter directement comme telles. Cette attention portée à l'interprétation est considérée par certains comme constitutive même du terrain (Gentelle, 2011 : 104), notamment dans sa définition anglaise en tant que « fieldwork », c'est-à-dire comme « une démarche globale » qui consiste « au cours d'une même phase » à « pratique[r] le terrain » et à « élabor[er] la pensée scientifique portant sur l'objet étudié » (Chaudet et Bioteau, 2008 : 43).

Le terrain n'est donc plus seulement une étape de travail ni une « méthode qui consiste […] à collecter des données (*in situ* ou *ex situ*) » (Calbérac, 2011 : 3), mais surtout une « démarche de recherche » (Chaudet et Bioteau, 2008 : 43), qui vise notamment à « donner » à ces données recueillies « une cohérence dans le cadre de la démarche scientifique » (Calbérac, 2011 : 3). La collecte de données obtenues sur Internet par la lecture de documents officiels et institutionnels en ligne, mais aussi l'échange de messages avec des contacts sur place et surtout l'observation de vidéos et de reportages locaux mis en ligne par des internautes, des journalistes ou le gouvernement, peuvent donc être considérés comme le résultat d'une pratique de terrain, qui peut être qualifiée d'ex situ. Le terrain est alors entendu comme une étape de travail clé consistant à recueillir des données, dont l'origine et donc l'authenticité doivent être ensuite discutées par le chercheur, comme c'est également le cas lors d'un terrain « conventionnel ».

Le terrain s'inscrit généralement dans un temps et un lieu donnés. Il désigne alors généralement « un moment dans le travail scientifique fondé sur une approche empirique » (Chassonnery-Zaïgouche, Lamy *et al*., 2022 : 1). Ce moment est très généralement « encadré » avec une « date de départ et de retour » (Gentelle, 2011 : 117) consignées sur les ordres de mission établis par les organismes scientifiques de rattachement. Cependant, le terrain « n'existe souvent que dans le temps long » (Gentelle, 2011 : 117), puisque le chercheur est

amené à se rendre à de nombreuses reprises sur « son » terrain pour récolter suffisamment de données et adapter ses observations à ses analyses antérieures.

L'une des difficultés d'un terrain réalisé « à distance » peut être de le définir comme un moment précis, puisque, par leur nature même, les données recueillies sur Internet peuvent l'être à n'importe quel moment et ne nécessitent par exemple pas d'ordres de missions. Le chercheur peut alors être tenté d'être en permanence « sur le terrain », d'autant plus que sur Internet, même avec un sujet précisément défini, un « nombre considérable de données [sont] susceptibles d'être collectées » (Berry, 2012 : 53). Contrairement à des données observées sur place, celles qui sont collectées en ligne peuvent l'être à n'importe quel moment du jour ou de la nuit. D'où la nécessité pour le chercheur de s'astreindre à se fixer des moments, aussi bien en termes de jours que d'horaires, pour récolter des données et d'autres pour les analyser, de risque sinon « de se noyer sous une masse de données » (Berry, 2012 : 53). De même, contrairement à un terrain conventionnel, un terrain « en ligne » ne s'inscrit pas concrètement dans un lieu spécifique, dans le sens où il n'implique pas de déplacement physique. Il est donc d'autant plus difficile de définir des moments précis pour « aller sur le terrain ». Considérer le recueil de données en ligne comme la pratique d'un terrain de recherche a donc également un intérêt pour structurer cette méthode.

Le terrain, un ailleurs ponctué de nouveautés, d'imprévus et d'adaptations

Le terrain, qu'il soit proche ou plus lointain en terme de distance géographique, reste un « ailleurs » (Zrinscak, 2010 : 43) fait de « distance entre le chercheur et l'objet de recherche » (Chaudet et Bioteau, 2008 : 43). Cette distance est d'autant plus marquée lorsque « la pratique du terrain » a lieu « dans des aires culturelles différentes de celles dont est originaire le chercheur », puisque la distance se veut alors « à la fois physique et culturelle » (Houssay-Holzschuch, 2008 : 181). Cette distance amène « à s'interroger sur la culture de l'autre » (Houssay-Holzschuch, 2008 : 182). Le terrain devient donc synonyme de « rencontre de l'Autre » (Desroches et Des Rosiers, 1995 : 7). De cette rencontre dans un ailleurs découlent alors « de la nouveauté et de l'inédit » (Zrinscak, 2010 : 41), qui suscitent un intérêt et une curiosité à l'origine d'une volonté de « comprendre la réalité de l'espace et de la société » rencontrés (Houssay-Holzschuch, 2008 : 182).

Le terrain devient alors généralement synonyme d'immersion. Cette immersion peut être définie, comme le fait le géographe Hervé Vieillard-Baron, comme « voir, (de) sentir, (de) vivre "avec" puis apprendre à "lire" » (Vieillard-Baron, 2007 : 448). Elle présuppose donc, notamment lorsque le lieu de recherche se situe à l'étranger, un apprentissage de la langue

locale mais aussi une découverte et une « habituation » culturelle (Houssay-Holzschuch, 2008 : 182). Le terrain, au sens conventionnel du terme, se veut donc avant tout une situation de « co-présence » (Vieillard-Baron, 2007 : 455), qui n'advient effectivement pas dans le cas d'un terrain réalisé sur Internet.

Si la distance et la rencontre ne sont pas perceptibles physiquement, elles se réalisent tout de même concrètement ne serait-ce que par les données étudiées. Regarder quasi quotidiennement à certaines périodes, les informations et les communications nationales chinoises, constitue une forme d'immersion au sein de la propagande chinoise, et permet d'être dans une forme d'« absence-présente » en Chine. Bien que n'étant pas sur place, il est possible de s'immerger dans une petite partie de la vie quotidienne de nombreux Chinois via les informations et les nouvelles communiquées sur ses canaux de diffusions par le gouvernement chinois. Je suis alors confrontée à un Autre et à une distance culturelle puisque cette manière de traiter les informations n'est pas majoritairement partagée en France et la langue utilisée me rappelle l'éloignement initial de mon terrain de recherche.

Mon terrain et mon sujet évoluent et s'adaptent donc conjointement en fonction des aléas et de « l'injonction des situations » (Petit, 2010 : 12), ce qui est le propre de tout terrain de recherche. Monique Desroches et Brigitte Des Rosiers, toutes deux ethnomusicologues, définissent le terrain comme « cet aspect spontané et imprévisible qui échappe à la planification et à l'organisation du chercheur, sorte de réseau dont les liens se tissent au gré des événements et des gens que l'on rencontre » (Desroches et Des Rosiers, 1995 : 6). De fait, mon terrain « originel » et « conventionnel » – le chant et la production urbaine à Shanghai – a échappé à mon organisation initiale, et m'a alors poussée à m'adapter, puisque, comme le rappelle la géographe Georgette Zrinscak, « l'imprévu est inévitable » et « l'adaptation est nécessaire » (Zrinscak, 2010 : 46). Cela m'a alors conduite à faire au départ du « bricolage », qui, selon Myriam Houssay-Holzschuch, est « la métaphore la plus employée pour parler de méthodologie du terrain » (Houssay-Holzschuch, 2008 : 182).

L'ensemble de ces éléments de définition du terrain m'amène alors à considérer ce que je nommais jusqu'alors « terrain conventionnel » ou « terrain in situ » – pour désigner mon enquête de terrain à Shanghai – et « terrain médiatisé », « terrain ex situ » ou « terrain à distance » – pour faire référence aux données chinoises récoltées en ligne depuis la France – comme un seul et même terrain que j'ai su adapter face aux imprévus. Certes, les adaptations et les bricolages ne sont pas du même ordre, lorsqu'on enquête en Chine et lorsqu'on enquête depuis la France. Dans le premier cas, il s'agit surtout de s'adapter à la difficulté d'obtenir des

entretiens, à la nécessité d'insister pour entrer en contact avec certaines personnes, à la fermeture temporaire ou permanente de lieux perçus comme centraux pour la recherche. Dans le second, il s'agit plutôt de sites Internet parfois inaccessibles depuis la France, de logiciels de lecteurs vidéo en ligne non compatibles entre la Chine et la France, de vidéos mises en ligne puis retirées des plateformes vidéo. Le but visé est cependant à chaque fois de « faire face » et de « contourner » ces difficultés afin de « proposer une vue d'ensemble » la plus précise possible « de ce que l'on étudie » (Claval, 2013 : 16).

Le terrain est donc également ce qui provoque un décentrement du chercheur et l'amène à faire évoluer ses méthodes et ses analyses. Hervé Vieillard-Baron souligne en ce sens que « se confronter avec le terrain, c'est justement accepter de renouveler ses catégories » (Vieillard-Baron, 2007 : 449). En s'appuyant sur cette constatation, on peut donc affirmer que la notion de terrain est elle-même amenée à se renouveler et à inclure et reconnaître comme légitime de nouvelles manières de recueillir des données, compte tenu des contraintes actuelles de certains terrains devenus inaccessibles physiquement.

Le terrain, une expérience personnelle, rite de passage du jeune chercheur

Le « caractère initiatique » et l'idée de « rite » qui vont de pair avec celui de « l'apprentissage » concret de la discipline (de Sardan, 1995, *in* Marengo, 2013 : 138-139) sont aussi largement accolés à la notion de terrain. Le terrain long, souvent de plusieurs mois, généralement associé à la réalisation d'une thèse, en tant « qu'épreuve » – du fait notamment de « l'intensité » et des « difficultés » rencontrées –, confère au travail réalisé « une légitimité scientifique et disciplinaire » (Houssay-Holzschuch, 2008 : 182). Par son expérience de terrain, le jeune chercheur « affirm[e] [ainsi] [son] (de) appartenance à la corporation des géographes par le respect des pratiques et des méthodes édictées » (Calbérac, 2005 : 46, *in* Houssay-Holzschuch, 2008 : 182).

Cette expérience de terrain n'en reste pas moins, avant tout, une expérience personnelle généralement guidée par « la curiosité » et le « désir » de mieux connaître et comprendre certains aspects de la réalité contemporaine (Claval, 2013 : 30). Cette subjectivité associée au terrain explique qu'il y ait presque autant de terrains que de chercheurs, même lorsque ceux-ci sont rattachés à la même discipline (Gentelle, 2011 : 115 ; Desroches et Des Rosiers, 1995 : 7). Le terrain se définit donc également comme « une expérience unique, personnelle, difficilement partageable et dicible » (Houssay-Holzschuch, 2008 : 182), qui participe de l'apprentissage et de la formation du géographe.

En ce sens, la réalisation d'un terrain « mixte » conjuguant une expérience de terrain in situ à Shanghai et une expérience de terrain ex situ sur des données chinoises depuis la France se veut pleinement terrain, puisqu'il participe d'une expérience personnelle de terrain « initiatique ». Les difficultés rencontrées pour s'adapter à la fermeture des frontières et poursuivre mon sujet et mes interrogations initiales en adaptant mon terrain, si elles sont différentes des difficultés rencontrées sur un terrain in situ, restent néanmoins formatrices et font de ce terrain « aménagé » une réelle expérience de recherche. Cette expérience particulière de faire advenir un terrain « mixte » illustre la nécessité, soulignée par Yann Calbérac, de faire « évolu[er] (de) la place du terrain dans la discipline selon les champs et les époques données ». La notion de terrain, telle que présentée ici, constitue donc une évolution de la notion de base du terrain, advenue en raison de l'époque actuelle et des contraintes notamment sanitaires et (géo)politiques qui y sont associées.

Récolter des données en ligne, une manière de faire du terrain qui invite à renforcer la coopération entre chercheurs

Réaliser une partie de ses travaux de recherche à l'appui de données collectées en ligne présente actuellement plusieurs avantages. En plus des bénéfices financiers liés à l'absence de frais de déplacement, ainsi que le potentiel atout écologique, s'ajoute l'intérêt pour le chercheur de dépasser certaines limites d'un terrain in situ. Les géographes Emmanuel Bioteau et Béatrice Chaudet (2008 : 44), dans un compte rendu des débats menés au sein d'un « Atelier "Terrain" - Choix et contraintes des terrains en sciences sociales » du laboratoire Espaces et sociétés (ESO), soulignent ainsi que l'une des limites du terrain est que « le terrain nous affecte autant que nous risquons de l'affecter par notre présence ». En étant dans une situation « d'absence-présente », le chercheur qui récolte des données depuis Internet a une position d'observateur quasi « invisible » et ne risque alors pas d'interférer avec la réalité qu'il observe.

Plusieurs chercheurs ont néanmoins souligné la nécessité d'avoir réalisé précédemment un terrain in situ pour pouvoir mener une partie de leur terrain « en ligne ». L'ethnographe Jacky Bouju remarque ainsi que, « si les analyses anthropologiques récentes réalisées par mes collègues […] ont pu être réalisées "à distance" sur des témoignages médiatiques, des photos, des films, des articles de journaux et des reportages, c'est parce qu'elles se fondent sur des savoirs acquis au cours d'une longue et patiente ethnographie qui les a précédées » (Bouju, 2015 : 161). Il en est de même en netnographie, où, conjuguer approches « *online* » et « *offline* » apparaît comme nécessaire pour saisir un phénomène dans son entièreté (Hine, 2008 : 531). Vincent Berry, dont la thèse portait sur l'étude ethnographique « de deux

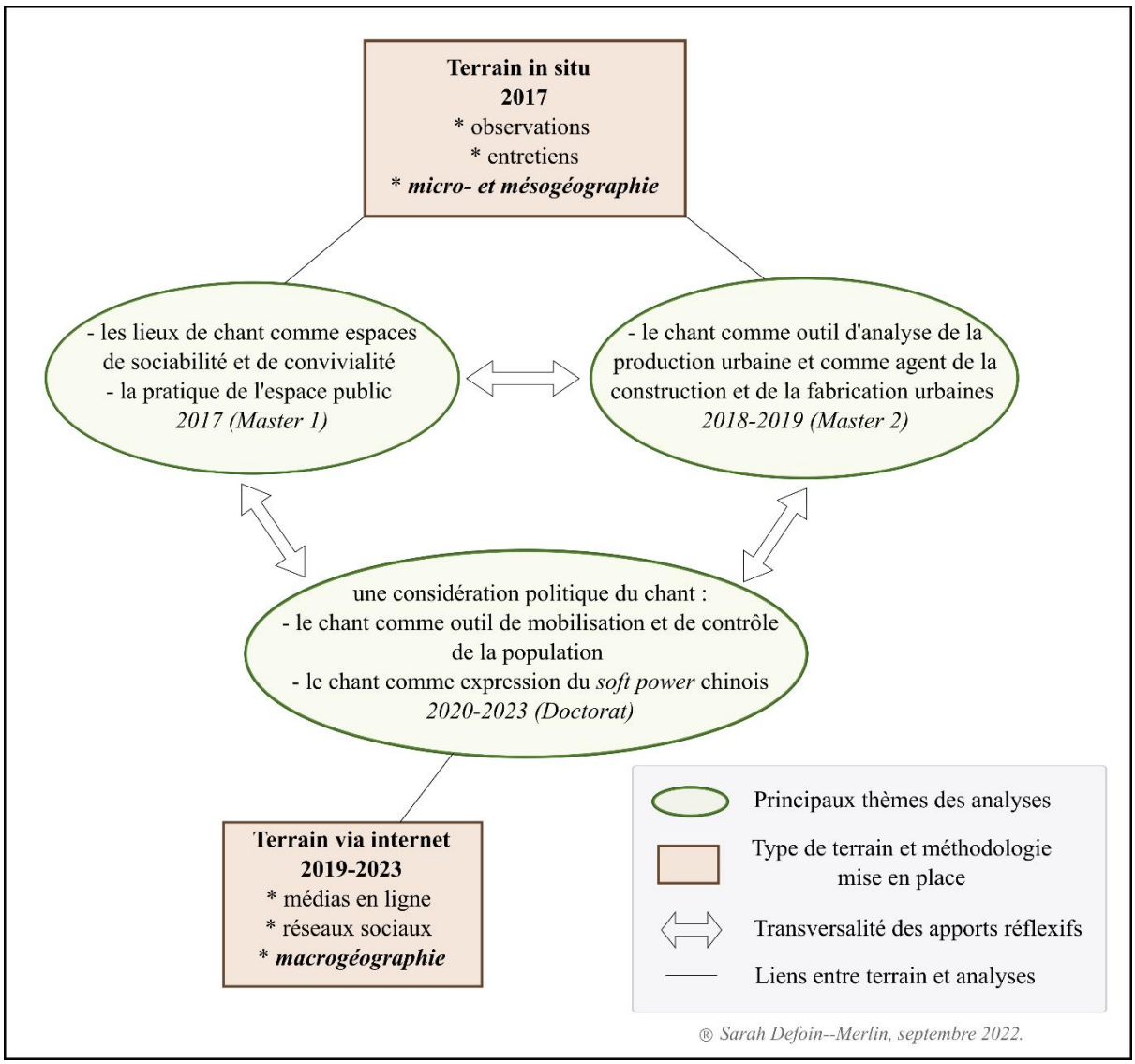
univers de jeux, *World of Warcraft* et *Dark Age of Camelot* », rappelle ainsi que pour « décrire la pratique dans les moindres recoins de l'activité », il a dû « sortir du jeu » et ainsi « se rendre aux rencontres formelles […] ou informelles » entre joueurs (Berry, 2012 : 49).

Cet intérêt de croiser enquête de terrain in situ et enquête de terrain « en ligne » pose question vu le contexte actuel de fermeture des frontières chinoises. Comment des étudiants actuellement en master voire en doctorat, n'ayant pas eu l'occasion de faire du terrain en Chine continentale avant cette fermeture, pourront-ils réaliser un terrain totalement à distance ? L'une des solutions semble être celle de la coordination entre chercheurs aussi bien du point de vue de la mise en commun des données récoltées en ligne que par le partage d'expériences de terrain quelles que soient leur type. L'enjeu actuel pour les chercheurs spécialistes de la Chine est donc d'améliorer des bases de données communes, en s'appuyant sur des coopérations nationales et internationales (Laurent et Péronnet, 2022).

Il semble aussi nécessaire de formaliser avec la communauté des chercheurs cette nouvelle manière de faire des recherches en ligne ou de manière hybride, alors que nombre de pays fermés un temps sont actuellement de nouveau accessibles. Cette évolution passe notamment par une reconnaissance par les laboratoires et les institutions de recherches de cette démarche de terrain « en ligne » comme terrain à part entière, afin de pouvoir obtenir des financements, par exemple de logiciels d'archivage des données en ligne, sur le modèle des financements accordés pour des missions de terrain.

Si je pensais initialement que mon sujet de thèse était constitué de deux terrains distincts, voire d'une partie « avec terrain » et d'une partie « sans terrain », les différentes manières de comprendre cette notion présentées ici, m'ont permis d'arriver à la conclusion que j'ai mené un seul et même terrain. Ce dernier ayant été adapté aux contraintes et selon les occasions offertes par la réalité du monde contemporain. Plutôt que le terme de « terrain à distance », je préfère donc parler d'un recueil de données en ligne couplé à une enquête in situ à l'origine d'une méthodologie de recherche mixte (voir Figure 3).

Figure 3 : Un travail réalisé selon une méthodologie de recherche mixte



Dans ce chapitre, il a été montré que le chant peut être appréhendé sur le terrain comme ce qui permet de rendre compte de l'organisation sociale et urbaine de la vie quotidienne en Chine. La façon dont le chant est considéré par le pouvoir depuis la réouverture du pays dans les années 1980 met en lumière la manière dont il est saisi par les autorités locales et gouvernementales pour encadrer la population. La censure qui s'applique à certains répertoires, selon les époques, teinte indirectement ces derniers d'une velléité contestataire ou de résistance. Le chant est également considéré comme un réel moyen pour la Chine de montrer au monde une société unie dans sa diversité. Ce message est aussi véhiculé grâce à la composition de chansons spécifiques à destination des élèves dès leur plus jeune âge. Ces chants intégrés dans les manuels scolaires rendent compte de l'évolution des tendances sociales, comme l'apparition puis l'essor ces dernières années de chants promouvant la réussite individuelle, le multiculturalisme et la défense de l'environnement le montrent.

Selon les générations, la population n'a donc pas été exposée aux mêmes types de chant. Si, pour les plus âgés, le chant est synonyme de sociabilité, pour les plus jeunes, il est présenté comme un moyen de se distinguer, notamment au moment des concours d'entrée à l'université. Ces différences de considération s'expriment également dans les types de lieux fréquentés selon les âges. Une réflexion peut dès lors être menée concrètement autour du fait que la pratique vocale implique aussi une pratique des lieux et donc une manière d'habiter la ville différente, en fonction de l'âge, mais aussi de la position sociale des chanteurs amateurs. Le travail de définition mené autour des notions de pratique, de perception et d'appropriation au sein de l'espace public, a également permis d'amorcer une réflexion sur la production urbaine. Le chant est, en effet, considéré, par les facteurs sociaux qu'il sollicite, comme ce qui peut renseigner un chercheur à la fois sur la construction formelle de Shanghai par la Municipalité mais aussi sur la fabrique urbaine initiée par les habitants.

Ces réflexions et ces analyses s'appuient sur un terrain mené en deux temps. Le premier a été réalisé in situ à Shanghai en 2017. Diversité de styles de musique – opéras provinciaux, jazz, rock – et innovation urbanistique – villes nouvelles et réaménagement culturel de la ville-centre – justifient l'intérêt de l'étude monographique de certains lieux ou quartiers de Shanghai. Cette étude a été réalisée selon une méthodologie faite d'observations à un niveau microgéographique et de la réalisation d'entretiens exploratoires et semi-directifs auprès de la population shanghaienne, et en particulier avec des chanteurs amateurs et professionnels, des spectateurs, des gérants de lieux de chant et des responsables culturels de la ville.

Ces observations et entretiens n'attendaient que d'être complétés par d'autres à réaliser lors d'un futur terrain sur place, jamais advenu à cause de la survenue de la pandémie de covid-

19. J’ai donc été contrainte d’adapter ma méthode d’enquête. D’une étude microgéographique voire mésogéographique je suis alors passée à une étude macrogéographique centrée sur la mobilisation du chant en Chine au plus fort de la crise, aussi bien par le pouvoir que par la population. Les données ont alors été recueillies en ligne, via Internet, par le suivi des canaux de communication étatique officiels mais aussi des réseaux sociaux et des plateformes vidéo. La question de la manière de désigner ce terrain adapté aux circonstances s’est alors posée. Les différentes réflexions menées dans ce chapitre sur les notions de netnographie et de terrain m’ont ainsi permis de distinguer plus clairement que mon sujet était bien constitué d’un seul terrain, mais réalisé à des moments et selon des méthodologies différentes. Au final, ce travail a donc été réalisé selon une méthodologie de recherche mixte, alliant recherches sur le terrain et en ligne, ainsi qu’études à différentes échelles (voir Figure 3).

Chapitre 3. Une démarche de géographie musicale qui s'ancre dans le courant naissant des *Urban Music Studies*

Ce troisième chapitre présente le cheminement qui a conduit à l'ancrage théorique de cette thèse. Si les prémisses de cette recherche relevaient plutôt de l'anthropologie et de l'ethnologie musicale, la mobilisation de travaux de géographie basés sur une activité culturelle particulière a conduit à un positionnement dans le champ de la géographie musicale. Les dimensions sociales et politiques soulevées par ce sujet, qui interroge le rapport entre chant et espaces, rejoignent également les réflexions menées au sein du réseau émergent des *Urban Music Studies*.

3.1. Une étude novatrice à la croisée de plusieurs branches de la géographie

3.1.1. Des réflexions sur les liens entre chant et espace jusqu'alors principalement musicologiques, anthropologiques et ethnologiques

Les rapports entre chant, territoire, espace et lieu ont jusqu'alors été principalement étudiés par des anthropologues, des ethnomusicologues et des sociologues. Certains d'entre eux se sont avant tout intéressés à la capacité du chant à structurer des groupes au sein des territoires. Le chant apparaît alors comme ce qui permet à un groupe de s'affirmer comme tel. L'ethnologue Nina Reuther (2007 : 153) a par exemple montré que, chez les Secwepemc, peuple nord-amérindien originaire de la Colombie britannique au Canada, chanter ensemble permet « d'affirmer une unité face à une situation donnée ». Ainsi, en temps de guerre, « partager un chant exprime aussi une alliance précise » (Reuther, 2007 : 153), puisque chaque groupe d'alliés a recours à un chant spécifique. Il en est de même pour les chants catégorisés par la chercheuse comme communautaires ou familiaux, qui « représentent une nation face à d'autres » (Reuther, 2007 : 154). Le chant devient alors ciment de l'appartenance à un groupe particulier. Les chants cérémoniels sont présentés comme ce qui « exprime la cohésion du groupe : [puisque] savoir partager les mêmes chants en groupe signifie appartenir au même ensemble social » (Reuther, 2007 : 157).

Cette analyse est également partagée par l'ethnomusicologue Grace Koch, pour qui, chez les indigènes du détroit de Torrès en Australie, chanter permet d'affirmer son lien à la nation, ses liens familiaux, sa « catégorie sociale » (2013 : 28), mais surtout une « identité de groupe commune »[261] (2013 : 25). Par le chant, il est donc possible de signifier à quel groupe

[261]« social categories […] common group identity ».

on appartient, ce qui permet alors aux non-membres d'identifier un groupe comme tel. L'ethnomusicologue Anthony Seeger (2004 : 144) montre que, chez les Indiens Suyá du Mato Grosso au Brésil, « les chants contribuent aussi à identifier le groupe qui les interprète ». Chaque groupe possède ainsi « au moins un chant à l'unisson qui lui est propre » et qui se distingue de ceux des autres grâce à des « mélodies spécifiques et des références à des espèces naturelles données » (Seeger, 2004 : 144).

Le chant peut également être interprété comme ce qui fait émerger des identités collectives mais aussi individuelles. La capacité à faire groupe par le chant peut être perçue comme une manière de construire une identité collective, d'autant plus, quand, par le chant, un groupe se distingue d'un autre. Des modulations dans le chant permettent également à chaque individu de s'affirmer comme tel au sein d'un groupe. Pour Anthony Seeger, le chant peut ainsi être appréhendé comme un marqueur d'identité sociale, qu'il nomme « identité chantée » (Seeger, 2004 : 145), propre à chaque individu et affirmé lorsque la personne chante. L'ethnomusicologue affirme : « Un Suyá ne choisit pas les chants qu'il interprète au hasard, car ceux-ci expriment à la fois son identité sociale et les sentiments du chanteur à l'égard de cette identité » (Seeger, 2004 : 144). Les chants sont ainsi fonction du genre de la personne, de son âge et de son nom. Cette double approche en termes d'identité collective et individuelle rend compte de l'intérêt de considérer ici la personne qui chante – et a fortiori celle qui écoute – à ses différents niveaux de sociabilisation et à ses différents réseaux d'appartenance.

Ces travaux qui étudient la portée du chant sur un territoire donné ont amené des chercheurs à considérer le chant comme un élément permettant également de délimiter et d'énoncer oralement des territoires, mais aussi de les marquer et de les revendiquer comme tels. L'anthropologue Marina Roseman illustre ainsi la manière dont le groupe aborigène des Temiars de la forêt tropicale de Malaisie a cartographié par le chant leurs lieux de vie dans les montagnes. Les membres de ce groupe « chantent leurs cartes : de manière théorique, grâce à leur savoir en matière de composition vocale et de performance ; mélodiquement, grâce à la hauteur et au phrasé de leur voix ; et textuellement, grâce aux noms des lieux ainsi inscrits dans les mémoires »[262] (Roseman, 1998 : 106). L'auteur poursuit en montrant que, face aux colons britanniques qui leur confisquent certaines terres, les Temiars se servent du chant pour donner à entendre leur perte grâce à des textes poétiques chantés avec des tonalités graves lorsqu'il

[262] « Temiar rain forest dwellers of peninsular Malaysia sing their maps: theoretically, in their epistemology of song composition and performance; melodically, in contours of pitch and phrasing; textually, in place-names weighted with memory ».

s’agit de désigner ces terres perdues, mais aussi pour marquer et réaffirmer leur possession de certains autres territoires.

Cette idée du chant comme moyen de marquer sa propriété est également reprise par l’ethnomusicologue Grace Koch. Après avoir rappelé que, dans plusieurs groupes aborigènes d’Australie, le chant est avant tout un moyen de connaissance et de transmission de ces dernières, l’auteur rappelle que les personnes qui créent des chants en sont les propriétaires (Koch, 2013 : 23). Puisque ces chansons sont le plus souvent basées sur la terre et permettent de faciliter la vie des habitants en les guidant au travers des différents reliefs géographiques, le droit australien a entériné le fait que les personnes qui possèdent ces chansons possèdent également les territoires par lesquelles leurs chansons circulent.

Nina Reuther a également observé cette association entre chant et possession des terres dans la province canadienne de la Colombie britannique. Elle affirme ainsi que « chez les Secwepemc (Shuswap) : chanter servait, entre autres, à marquer symboliquement un territoire » (Reuther, 2007 : 148). Ce dernier est alors délimité de manière temporaire ou durable par ce que la chercheuse appelle des « frontières sonores », résultants de « chants territoriaux » (Reuther, 2007 : 148). Ces chants, aussi appelés « chants locaux », ont la particularité de refléter « l'atmosphère sonore de l'endroit d'où ils proviennent » et d’appartenir « généralement à une famille » (Reuther, 2007 : 150). En chantant un chant territorial, une famille affirme donc, vis-à-vis des autres familles, « son droit d’accès » au territoire. Dès lors, ces chants territoriaux ont la particularité de symboliser « [non] pas seulement le territoire auquel il est associé, mais aussi le droit de contrôle sur l'accès à ce territoire » (Reuther, 2007 : 150).

En parallèle de cette attention portée sur la capacité du chant à marquer un territoire, certains chercheurs ont considéré plus directement la spatialité même du chant en comparant par exemple les différents types de chants interprétés en fonction des délimitations d’un territoire donné. Anthony Seeger a ainsi montré qu’une partie des chants des Indiens Suyá est destinée à être chantée dans la partie est du village, tandis que l’autre doit être uniquement chantée dans la partie ouest (Seeger, 2004 : 143). Cette interrelation entre contenu du chant et détermination de l’espace a également été étudiée par Emmanuelle Olivier dans la ville de Djenné au Mali. En s’intéressant aux types de musiques, y compris les chants, pratiqués à l’occasion du rituel de la « Battue-au-lièvre », l’ethnomusicologue montre que « la musique traduit [l’] (cette) organisation territoriale de la ville en parties et en quartiers et permet d’en comprendre les articulations » (Olivier, 2004 : 100). Pour la chercheuse, « la musique permet

de dire à la fois qui l'on est et à quel quartier on appartient » (Olivier, 2004 : 100). Parmi les onze quartiers de la ville, aucun ne « donne donc à entendre la même musique qu'un autre » (Olivier, 2004 : 100). Autrement dit, chaque quartier se définit par sa propre musique et ses propres chants, et inversement chaque chant caractérise un quartier en particulier.

Cette question de la spatialité du chant a également été considérée en termes de lieux spécifiques choisis par les musiciens pour se produire. François Picard, spécialiste de la musique chinoise, propose ainsi une liste de lieux où les musiciens et chanteurs chinois jouent : « dans des temples, sur des tréteaux, dans la rue, dans les cours des palais, les salons réservés […], en bas des estrades [des opéras], […] dans des maisons de thé et clubs » (Picard, 1998 : 313-314). Si ce travail se centre plutôt sur une interrogation autour de la meilleure disposition possible pour une acoustique optimale, l'attention portée à la description de la configuration de chacun des lieux invite à considérer également les différences de positionnement au sein d'un lieu selon les types de musiciens et de chanteurs.

En l'état actuel de cette recherche, il apparaît donc que peu d'études ont pris en considération ce que la pratique du chant dit de l'espace réel au sein duquel il est interprété. L'hypothèse que, par l'intermédiaire du chant, il est possible d'étudier la manière dont un espace, un territoire ou un lieu se construisent, peut donc être posée.

3.1.2. Partir d'une activité culturelle ou de loisir pour questionner l'espace et le territoire

Le chant, en tant qu'objet de recherche, n'a jusqu'à présent que peu été mobilisé dans le champ de la géographie. À ce jour, aucune publication géographique ne semble avoir été faite sur la place du chant dans l'espace public ou la production urbaine. Le seul article trouvé où une mention commune du chant et de l'espace public est faite questionne en réalité, de manière sociologique et sémiologique, la réinvention de la pratique théâtrale, à l'appui du « chant-danse *gahou* du pays *gouro* de Côte d'Ivoire » interprété sur « les places publiques » (Soupe, 2021 : 395).

Plusieurs autres activités culturelles ou de loisirs ont cependant servi de base à des considérations spatiales et territoriales. L'étude des pratiques sportives est ainsi généralement croisée à une réflexion sur la notion de territoire. Le géographe Philippe Bourdeau montre ainsi, après être revenu sur les liens existants entre culture sportive et territoire, que le tourisme sportif de montagne et de nature participe au développement territorial de l'espace montagnard, ne serait-ce qu'en termes d'usage et de représentation (Bourdeau, 2003 : 83). Le football a également été choisi par l'historien Julien Sorez comme base d'une réflexion sur « la

"spatialisation des pratiques culturelles" – et donc ici sportives » (Sorez, 2011 : 59). En s'intéressant à la pratique du football dans l'ancien département de la Seine, le but recherché était alors de montrer « la manière dont le football a produit, au cours de son développement, des territoires qui lui ont permis de s'implanter durablement dans le paysage sportif français » (Sorez, 2011 : 60). En parallèle de ces réflexions sur la « fabrique des territoires » à l'échelle d'espaces spécifiques, comme les espaces montagnards, ou à une échelle départementale, des réflexions ont aussi été menées à l'échelle mondiale. Anne-Cécile Hoyez montre ainsi, dans sa thèse de géographie, que le yoga, dont la pratique s'est internationalisée, permet de repenser « la construction, la pratique et la perception de l'espace-monde » (Hoyez, 2005 : 4).

D'autres pratiques, et notamment la danse, à la jonction entre le sport, la culture et la musique, ont été étudiées d'un point de vue géographique. Dominique Crozat (1998) propose ainsi une *Géographie du bal en France*. Après avoir défini le bal comme objet géographique rattaché à la géographie culturelle, il établit une typologie des territoires du bal en France, classifiés en termes de régions, de villes, de campagnes. D'autres chercheurs choisissent d'étudier un type de danse dans une ville en particulier. Le sociologue Christophe Apprill et la géographe Élisabeth Dorier-Apprill proposent une géographie du tango à Buenos Aires, en s'interrogeant sur les lieux originels et actuels de la pratique de cette danse au sein de la ville. S'ils se basent dans un premier temps sur les paroles des chants qui accompagnent le tango pour tenter de désigner le ou les lieux de sa naissance, ils proposent ensuite une microgéographie des lieux actuels de cette danse, entre « salons dansants » dans le « grand Buenos Aires » et « espace d'un gymnase » dans les « bals des quartiers périphériques » (Apprill et Dorier-Apprill,1998 : 588-589).

Ce travail s'accompagne également d'une réflexion sur le mythe et la réalité, puisque les chercheurs montrent notamment que l'idée du trottoir comme lieu d'excellence du tango n'est en réalité qu'un mythe véhiculé principalement par le cinéma. Cette attention accordée au mythe et donc à l'imaginaire est également en partie étudiée par Nicolas Canova, qui s'interroge dans sa thèse sur *L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical*, en s'appuyant sur l'exemple du flamenco en Andalousie. Après un long travail de justification de son objet de recherche basé sur une étude du lien entre musique et géographie, ce chercheur propose une géographie du flamenco. Il montre alors, à l'aide d'approches « méso-, micro- et macro-géographiques », les liens forts que cet art, qui lie danse et musique, entretient avec les concepts d'espace, de lieu et de territoire (Canova, 2012 : 277).

Des analyses mêlant géographie et musique ont également été proposées. Seules celles qui portent dans leur titre une référence explicite à la géographie seront ici citées. Jean-

Marie Romagnan (2003 : 23) propose par exemple de considérer « l'activité musicale *in situ* au service de l'analyse géographique », en étudiant en particulier « l'école de musique du district de moyenne Durance » située dans les Alpes-de-Haute-Provence. Il s'agit alors de montrer « par le biais de l'activité musicale, [qu'une] pratique territoriale relativement intense se déroule au plan local » (Romagnan, 2003 : 27). Dans la même veine, l'appel de Xavier Leroux « pour une géographie de la musique traditionnelle dans le nord de la France » invite à se saisir de la musique traditionnelle, propre à la région, pour étudier ses manifestations spatiales. Le but est alors d'étudier la « répartition spatiale des événements » (Leroux, 2007 : 61) afin, de « développer la lecture de territorialisation des pratiques » (Leroux, 2007 : 64).

Dans l'ensemble des cas présentés, qu'il s'agisse de se baser sur une activité sportive, culturelle ou plus spécifiquement musicale, les auteurs s'intéressent généralement à la répartition de ces activités au sein d'un espace régional, national voire mondial. L'incidence qu'un type de danse, de musique ou de sport particulier produit sur la perception du territoire considéré est également étudiée. L'approche développée dans cette thèse se distingue, en certains points, par son objectif d'étudier l'inscription de diverses formes et pratiques du chant, et non d'une seule en particulier. La prise en considération de plusieurs échelles d'analyses, notamment celle de la ville et de quartiers shanghaiens, mais aussi celle du pays lorsqu'il s'agira d'analyser le traitement politique du chant suite à la survenue de la crise liée au covid-19, inscrit ce travail dans le sillon des travaux mêlant géographie et activité culturelle. Cette intuition se confirme au regard de travaux antérieurs considérant la musique instrumentale, en tant que médium donnant à voir comment un espace se construit et s'organise.

3.1.3. Analyser la société chinoise par le chant, une étude qui conjugue des réflexions géographiques variées

L'objet de recherche de cette thèse, par sa nature même, invite à conjuguer différentes approches relevant de la géographie. L'organisation de cette partie suit le cheminement et les interrogations que je me suis posées vis-à-vis de l'ancrage géographique de mes recherches. Cette réflexion rendra alors également compte des évolutions de mon sujet, en lien avec le contexte de recherche particulier dans lequel il s'est construit.

J'ai, en premier, considéré la dimension culturelle de ce travail, basé sur le chant. L'expression « dimension culturelle » est ici préférée à celle de géographie culturelle, car mon propos n'est pas d'interroger les différentes nuances d'appréciations de ce qui relève d'une telle géographie[263]. L'enjeu n'est donc pas de savoir s'il s'agit d'un courant, d'une sous-discipline, ou d'un « tournant épistémologique majeur », qui justifierait l'appellation « approche culturelle » plutôt que « géographie culturelle » (Claval et Staszack, 2008 : 4). L'idée développée par Paul Claval et Jean-François Staszack (2008 : 3) selon laquelle « la géographie culturelle se caractérise par son objet » est cependant bien reprise ici. Cette inscription dans ce « courant » est également confirmée si on considère la démarche à la base de la géographie culturelle, qui consiste à « réfléchir sur le rôle de la culture dans les phénomènes ou processus géographiques qui en résultent » (Claval et Staszack, 2008 : 3). En cherchant à comprendre la manière dont la ville de Shanghai est produite en partant de l'objet culturel qu'est le chant, ma recherche s'inscrit donc bien dans une « approche culturelle ». Cette approche est considérée ici comme ce qui permet de « repenser, par exemple, […] la géographie politique ou la géographie urbaine », en les considérant non pas comme « des compartiments rigides au sein de la discipline » mais comme « des configurations changeantes, aux frontières fluctuantes et poreuses » (Claval, 2012 : 3).

Cette considération renforce alors l'idée d'une réflexion pluridimensionnelle. L'intérêt accordé à la pratique et à la perception des espaces se rapproche des interrogations soulevées par une approche sociale de la géographie. En effet, étudier les lieux de chant, c'est notamment explorer la pratique de la ville par ses habitants et comprendre un aspect de la société chinoise par son espace, à travers une activité particulière. De façon plus générale, en étudiant la manière dont la pratique des lieux de chant reflète des différences sociales selon les personnes qui les fréquentent, ce travail analyse le « jeu des "interactions entre rapports sociaux et spatiaux" »

[263] Cette précision vaut également pour les dimensions sociales, politiques et urbaines abordées dans cette sous-partie.

(Armand, 1984, *in* Di Méo, 2016 : 1), caractéristique de la géographie sociale. Selon Guy Di Méo (2016 : 2), cette dimension de la géographie prend également en compte « des pratiques et des représentations des agents et des acteurs sociaux habitant les lieux ». Les réflexions menées sur les procédés par lesquels les habitants pratiquent, s'approprient et se représentent les espaces au sein desquels ils chantent et évoluent, inscrivent donc d'autant plus mes recherches dans ce pan social de la géographie.

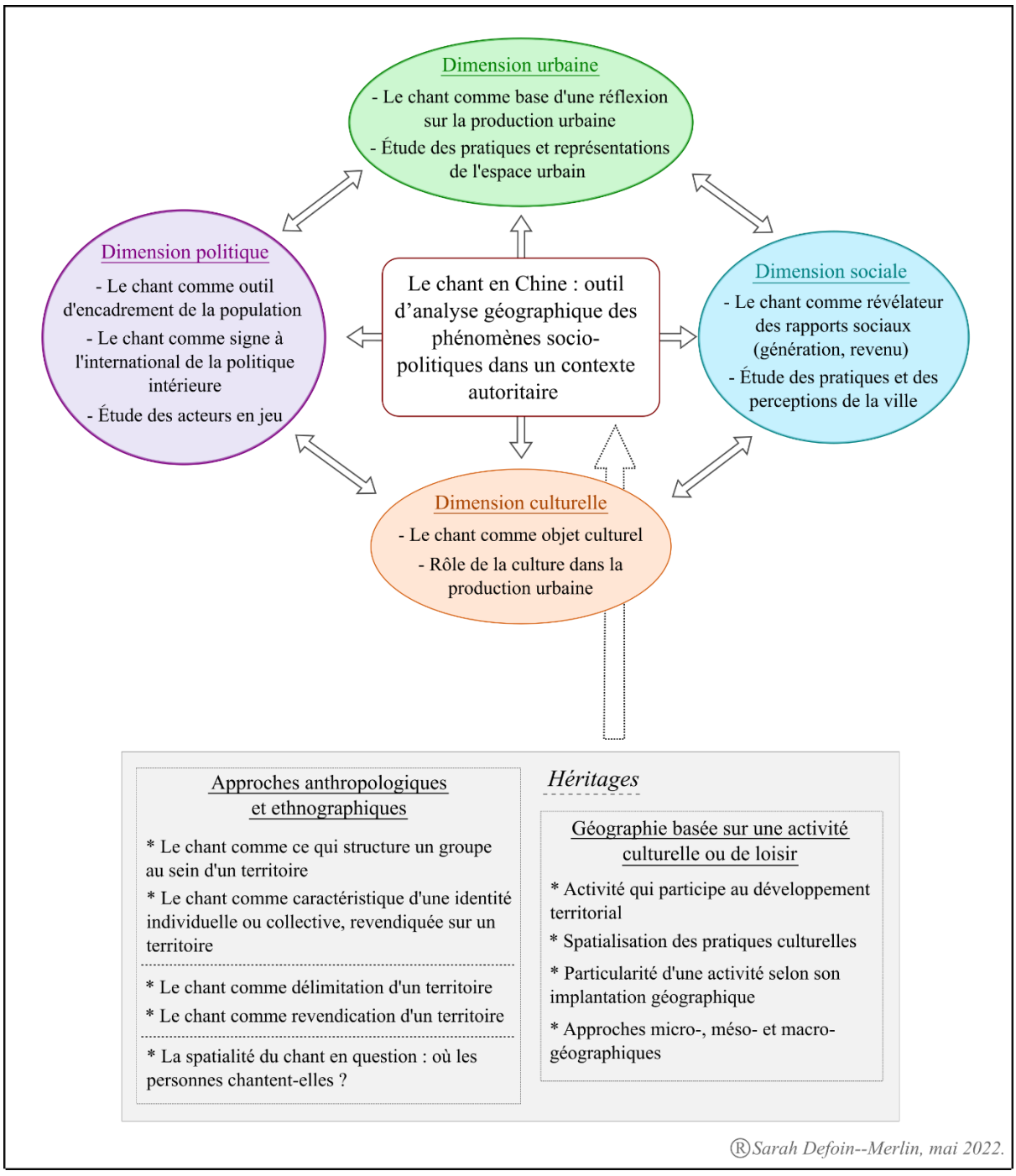
L'intérêt accordé à cette question de la pratique et de la représentation de l'espace urbain se rapproche également du volet urbain de la géographie. Anne Hertzog et Alexis Sierra (2010 : 3) soulignent ainsi, après avoir présenté les différentes réflexions développées en géographie urbaine au fil des années, que, depuis les années 1970-1980, « un intérêt de plus en plus fréquent pour les représentations socio-spatiales de la ville et les pratiques de ses habitants » se développe. Ce questionnement sur ce « qu'est être urbain » invite à prendre en considération les notions de citadinité et d'urbanité (Berry-Chikhaoui, 2009 : 9), sous l'angle des mobilités et des représentations de la ville induites par la pratique du chant. Cette prise en compte de la production de l'urbain, et en particulier des « acteurs, qui individuellement ou collectivement, œuvrent à façonner l'espace urbain » (Humain-Lamoure et Laporte, 2017 : 10), participe également à ancrer ma recherche dans cette approche. Lorsque le chant sert de base pour rendre compte de l'organisation et des recompositions socio-spatiales (Hertzog et Sierra, 2010) de la métropole shanghaienne, cela répond également à l'un des principes de la géographie urbaine. Le questionnement sur l'urbain, puisqu'il rejoint aussi certains principes de la géographie sociale, apparaît donc transversal. Cette caractéristique est également renforcée par l'objet d'étude de cette thèse, puisque l'étude géographique d'un objet culturel se veut à « l'intersection de la géographie du fait culturel et de la géographie urbaine » (Grésillon, 2008 : 182-195).

La dimension politique de mon étude, initialement peu présente, s'est renforcée avec la prise en considération de l'utilisation du chant par le pouvoir chinois au moment de la crise du covid-19. Le propos n'est pas ici d'interroger les définitions et les distinctions opérées entre géographie politique et géopolitique. Néanmoins, si l'on reprend la distinction opérée par Stéphane Rosière (2001), la dimension géopolitique semble être celle qui est la plus présente dans cette thèse. L'espace y est en effet considéré comme un enjeu lorsque la manière dont certains habitants se (ré)approprient des lieux proposés par la Municipalité ou des espaces laissés libres est évoquée. La question des acteurs, de leur « stratégie » et de leur « mode opératoire pour atteindre leurs objectifs » (Rosière, 2001 : 38), caractéristique selon Stéphane Rosière de la géopolitique, est alors également abordée, ne serait-ce qu'en mettant en lumière

les différences de considération de l'espace urbain entre la Municipalité et les habitants. La manière dont le pouvoir chinois a mobilisé le chant comme outil d'encadrement et de contrôle de la population au moment de la crise du covid-19 relève également de considérations politiques. Au-delà du pouvoir de contrôle intra-national, l'affirmation par la Chine de sa puissance à l'international, à l'appui de chants vantant la stratégie chinoise de gestion du covid-19, s'inscrit également dans une certaine vision de la géopolitique. Cédric Tellenne (2019 : 5) considère ainsi que l'objet principal de la géopolitique est notamment de « réfléchir à la notion de puissance inscrite dans des territoires à différentes échelles ».

Partir du chant pour étudier initialement la métropole shanghaienne, puis l'utilisation politique du chant par le pouvoir chinois, permet donc de proposer une analyse géographique pluridimensionnelle (voir Figure 4). Cette transversalité est ensuite apparue comme étant l'une des particularités des études menées à partir d'un objet musical, ce qui a donné naissance au courant de la géographie musicale, au sein duquel mes recherches s'inscrivent.

Figure 4 : L'ancrage théorique de base de cette thèse



3.2. Se baser sur le chant comme focale d'analyses géographiques : une démarche qui s'ancre dans le récent champ de la géographie musicale

3.2.1. De la géographie musicale à la géo-musique, itinéraire d'un champ disciplinaire tardivement reconnu en France

Cette sous-partie est principalement basée sur une lecture approfondie du travail de Nicolas Canova, qui revient sur les différentes étapes de diffusion et de reconnaissance de la géographie musicale dans sa thèse parue en 2012. Plusieurs de ses travaux postérieurs, qui œuvrent, avec ceux d'autres chercheurs, pour l'affirmation de la géographie musicale comme champ à part entière, sont également mobilisés. Les différentes étapes de construction de ce courant sont ici présentées d'un point de vue anglo-saxon et français (voir Figure 5) – bien que peu de travaux francophones aient été repérés (Canova, 2012 : 52).

3.2.1.1. Des années 1930 en France aux années 1970 aux États-Unis, de la naissance à l'émergence de la géographie musicale

La notion de « géographie musicale » est évoquée pour la première fois en 1932 par l'ethnogéographe George de Gironcourt, depuis considéré comme précurseur. Il tente alors « d'instaurer la géographie musicale comme "une science nouvelle" » en posant le fait que la musique peut être considérée comme un objet géographique (Canova, 2012 : 22). Le cœur de son analyse consiste à étudier « la variation des bases musicales suivant les conditions géographiques » (De Gironcourt, 1932 : 7, *in* Canova, 2012 : 23). Il montre alors « les spécificités musicales de certains pays, en mêlant analyse musicologique et explication géographique », ce qui lui permet ensuite de « tire[r] des conclusions sur les caractéristiques ethniques » (Canova, 2012 : 23). Cette approche, pour beaucoup désuète, explique certainement pourquoi ses travaux ont longtemps été peu pris en compte.

L'émergence de la géographie musicale est largement associée à la *music geography*, désignée comme un « mouvement d'étude », qui se développe en Amérique du Nord dans les années 1970 (Guiu, 2007 : 1). Parmi les premiers auteurs « s'inscrivant dans une lignée géographique de traitement de la musique » aux États-Unis (Canova, 2012 : 57), Peter H. Nash (1968), John Gordon (1970), Larry Ford (1971) et George O. Carney (1978) sont à l'origine de l'école de Berkeley, qui propose une « géographie diffusionniste de la musique ». Leur objectif est alors de proposer une « approche "*geomusical"* » en se basant sur ce qu'ils nomment la « *location analysis* » (Canova, 2012 : 57). Autrement dit, il s'agit d'étudier « les logiques spatiales de localisation puis de diffusion » d'« un des traits les plus caractéristiques du sud-

américain : la musique », en distinguant des « sous-styles régionaux » et des « cœurs innovants » (Nash et Carney, 1996, *in* Canova, 2012 : 57-58).

3.2.1.2. Les années 1990 : entre diversification et structuration de la **music geography** *dans le monde anglo-saxon et prise en considération de la musique comme objet géographique en France*

D'autres approches, principalement anglo-saxonnes, viennent ensuite compléter ce courant de la *music geography*, notamment à partir des années 1990. On assite alors à la fois à une « stabilisation » (Canova, 2012 : 81) et une « structuration de la démarche disciplinaire » (Canova, 2012 : 59), qui passe notamment par « une appropriation multiple du sujet » (Canova, 2014 : 1). De nouvelles réflexions, rattachées à la *music geography*, voient donc le jour, notamment autour de la question de la production d'espaces et de lieux. En ce sens, Sara Cohen propose, dès 1991, une réflexion sur la « production musicale des lieux », en s'intéressant notamment à la production de musique rock par des groupes de chanteurs amateurs à Liverpool (Canova, 2012 : 62). Son travail est ensuite complété par celui de Martin Stokes (1994) qui, comme l'indique le nom d'un de ses ouvrages, s'intéresse à *La construction musicale des lieux*[264] via une étude de l'ethnicité, de l'identité et de la musique. Son propos est alors de montrer, grâce à « une approche par les sensations, le corps et les sentiments », comment la construction de lieux « s'effectue aussi par le caractère sonore de la musique » (Canova, 2012 : 62).

Gill Valentine (1995) propose ensuite une réflexion qui fait de la musique « un outil pertinent […] pour analyser la "production d'espace" » (Canova, 2012 : 61). Pour ce faire, l'auteur analyse « la consommation de la musique [de la chanteuse anglaise] k.d. lang par les groupes lesbiens au Royaume-Uni », dont l'espace d'écoute conduit peu à peu à la création d'un « espace de transgression » (Canova, 2012 : 61). Si l'objet d'étude mentionné est différent de celui convoqué dans cette thèse à bien des égards, le questionnement initial se rapproche de la problématique du chant comme outil d'analyse de la production d'espace à Shanghai. Un autre travail, qualifié de central par Nicolas Canova dans cette réflexion sur les relations entre musique, lieux et espace, est celui de Dawn S. Bowen (1997) autour du lien entre imagination et musique en géographie. L'auteur propose alors d'analyser les paroles de chansons afin de souligner « l'importance du langage » dans « la construction de lieux » (Canova, 2012 : 62).

[264] *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place.*

La question des liens entre musique, espace et identité apparaît également à partir du milieu des années 1990, notamment avec les travaux de J. Ingham, Martin Purvis et Dave G. Clarke (1994). En s'intéressant à « l'émergence des "warehouse parties" à Blackburn, où se mélangent "acide house music" et ecstasy », les auteurs cherchent à analyser la relation entre l'espace et la musique (Canova, 2012 : 67). Ils soulignent alors la place primordiale de la question identitaire et « montrent comment la musique crée […] des conflits sociaux spatialisés » (Canova, 2012 : 67). Cette question de l'identité musicale et spatiale est également abordée par les géographes anglais Keith H. Halfacree et Robert M. Kitchin (1996), qui « analysent la production d'une identité régionale au travers du son "Madchester" » (Canova, 2012 : 66). Leur objectif est alors double. D'une part, « ils essayent de comprendre la valeur des tensions spatiales comme élément de fragmentation de la consommation de musique populaire » (Canova, 2012 : 66) et ils montrent alors que la musique peut être un outil de distinction. D'autre part, « ils montrent comment, à Manchester, le contexte géographique était propice au développement d'une " identité musicale" », devenue alors spécificité de la ville et ressource pour « promouvoir l'image de la ville » (Canova, 2012 : 67).

Les travaux du néozélandais Colin MacLeay (1997), désigné par Nicolas Canova comme « référence en matière de *geomusic* », s'interrogent eux plus directement sur le lien entre musique populaire et identité nationale. L'auteur montre alors comment « par un rattachement à un mouvement musical […] se créent des communautés ponctuelles et mouvantes dont le sentiment d'appartenance à une nation [est] (sera ici) le point commun » (Canova, 2012 : 67).

Ces travaux vont ouvrir la porte à des réflexions autour du lien entre musique et pouvoir. Lily Kong (1995) aborde ainsi « la dimension politique de la musique, en puisant dans les notions de nationalisme et de résistance » (Canova, 2012 : 71). L'une des dimensions de son étude, qui consiste à « travailler […] sur un corpus de chansons de Singapour » (Canova, 2012 : 71), se rapproche de l'étude menée ici à propos de l'utilisation des chants par le pouvoir chinois au moment de la survenue de la crise du covid-19. L'auteure montre alors que « d'un côté le gouvernement encourage la diffusion de messages "citoyens" par le biais musical » et que « d'un autre côté […] des formes de résistance contre la politique étatique et les normes socioculturelles s'expriment par la musique » (Canova, 2012 : 71).

Susan J. Smith, considérée par Nicolas Canova comme pouvant « être qualifiée de père (mère) fondateur(trice)[265] d'une géographie actuelle de la musique » (Canova, 2012 : 60),

[265] Noté comme tel dans le texte initial.

propose également de voir « comment la musique est liée au pouvoir »[266], et « comment l'articulation de ce lien permet d'occuper et de créer de l'espace et du temps »[267], « à l'origine d'une politique de l'identité »[268] (Smith, 1997 : 505, *in* Canova, 2012 : 60). Les travaux de Susan J. Smith sont alors considérés comme ayant « réussi(t) à initier une étape de la recherche où la musique peut constituer un objet à part entière pour les sciences géographiques » (Guiu, 2009, *in* Canova, 2012 : 60). L'ensemble des travaux publiés dans les années 1990, dont seul un aperçu et non un recensement exhaustif a été proposé ici, illustre donc la diversification, à cette époque dans le monde anglo-saxon, des réflexions entre la géographie et la musique.

En parallèle, plusieurs auteurs se réunissent à la fin des années 1990 pour tenter de donner de la cohérence et ainsi de structurer l'ensemble de ces approches relevant de la *music geography*. Peter H. Nash et George O. Carney (1996), forts d'un corpus de plus d'une quarantaine d'articles et de comptes rendus de journées d'étude, « posent le sujet [de la musique] comme […] incontournable en géographie » (Canova, 2012 : 81) et publient ainsi un article intitulé « Les sept thèmes de la géographie musicale »[269]. Ils tentent alors de « reprendre l'ensemble des travaux portant sur « géographie et musique », en classant leur contenu en sept thèmes » et en ouvrant « la voie à une huitième thématique en émergence » (Canova, 2012 : 80).

Au sein d'une première catégorie, ils regroupent l'ensemble des travaux qui s'intéressent aux « origines » de la *music geography*. Puis, ils se concentrent sur ceux évoquant la « répartition mondiale et les genres ». La troisième catégorie reprend les recherches proposant une « analyse de l'emplacement et de la localisation », autrement dit « les origines géographiques des compositeurs », « les voyages qu'ils ont faits » et les « styles de musique » (Canova, 2012 : 81). Les « sources régionales des activités musicales » sont évoquées dans une quatrième catégorie de travaux, qui étudient principalement « comment le phénomène musical est concomitant des phénomènes de migration et de diffusion » (Canova, 2012 : 82). La cinquième catégorie est directement liée à la quatrième, puisqu'elle concerne « les tendances fondées sur l'électricité », considérée comme « élément clé du processus de diffusion » (Canova, 2012 : 82). L'« impact de la musique sur les paysages » prend en considération les travaux centrés, non pas sur des lieux particuliers tels les salles de concert et les opéras, mais sur « les villes et les régions » en montrant par exemple « comment musique et développement

[266] « How music is linked to power ».
[267] « How the articulation of this link is positioned, occupying and creating a space and a time ».
[268] « How this positioning informs a politic of identity which both complements and contrasts with that, gained by interrogating the visual art ».
[269] « The seven themes of music geography ».

urbain vont de pair » (Canova, 2012 : 82). Enfin, la septième catégorie traite de « la musique globale » et « initie la dynamique qui ira jusqu'aux travaux actuels sur la *world music* » (Canova, 2012 : 82). Une huitième catégorie pour des travaux futurs est également introduite et propose une analyse géomusicale prenant en compte « l'innovation technologique » (Canova, 2012 : 82) et ses possibles conséquences sur une individualisation des pratiques musicales.

Cette constatation amènera George O. Carney à revenir, dans les années 1990, sur la notion de musique en géographie. Musique qu'il considérera « tantôt comme un objet sans spécificité propre, qui peut être mis en relation avec les "cinq thèmes de base de la géographie", à savoir : *location, movement, human-environment interaction, region and place* ; tantôt comme un objet révélateur des innovations scientifiques en géographie ayant eu lieu ou à l'œuvre aujourd'hui (Carney, 1990a) » (Canova, 2012 : 83). Dans un second article, publié la même année, George O. Carney, toujours dans une perspective de structuration de la *music geography*, propose une nouvelle classification des travaux publiés, dont il « recense une soixantaine d'articles » (Guiu, 2006 : 10). Après avoir dressé le constat que l'ensemble des travaux de ce qu'il appelle les « *music geographers* » peuvent être classifiés en neuf catégories – à savoir « les styles, la structure, les paroles, les interprètes et compositeurs, les centres et événements, les médias, l'ethnicité, l'instrumentation et l'industrie »[270] (Carney, 1998 : 3) –, ce chercheur propose une nouvelle taxonomie reprenant les dix principales approches et thèmes étudiés.

Les recherches publiées en *music geography* sont donc regroupées selon les dix types respectifs suivants : « 1. la délimitation de régions musicales et l'interprétation de musiques régionales (ex. : le reggae en Jamaïque ou la polka dans la région Upper Midwest aux États-Unis) ; 2. l'évolution d'un style musical associé à un lieu ou les musiques localisées (ex. : Vienne et le classique, Nashville et la country, […] etc.) ; 3. l'origine (le cœur culturel) et la diffusion des phénomènes musicaux (ex. : le cœur du blues country dans le Mississippi avec des musiciens de blues qui sont comme des agents de diffusion de cette musique jusqu'à Chicago) ; 4. les dimensions spatiales de la musique reliées aux migrations humaines, aux voies de transport et aux réseaux de communication (ex. : transnationalisation des musiques avec l'échange d'artistes entre pays aussi bien que l'import/export de vinyles, cassettes, et cd à l'origine de la popularisation des genres américains comme la country au Japon ou le jazz en

[270] « (1) styles, (2) structure, (3) lyrics, (4) performers and composers, (5) centers and events, (6) media, (7) ethnic, (8) instrumentation, and (9) industry ».

Russie) ; 5. les aspects symboliques et psychologiques de la musique pertinents pour forger le caractère d'un lieu – image d'un lieu, sens d'un lieu et conscience d'un lieu – (ex. : perception des lieux via les paroles d'une chanson) ; 6. les effets de la musique sur les paysages culturels (ex.: salles de concert, salles de bals, festivals de rock) ; 7. l'organisation spatiale de l'industrie musicale et autres phénomènes musicaux (ex. : les divisions marketing des compagnies d'enregistrement ou les aires de diffusion des programmes musicaux de stations de radio) ; 8. la relation entre la musique et l'environnement naturel (ex. : un concert extérieur à Wolf Trap, l'utilisation du bois dans la réalisation d'une flûte d'origine américaine […]) ; 9. la fonction des musiques "nationalistes" ou "antinationalistes" (ex. : le rôle catalytique de la musique pour promouvoir le nationalisme exprimé dans des œuvres de Dvorak, Bartok et Smetana, comparé au sentiment antipatriotique dépeint dans la chanson "God Save the Queen" interprété par le groupe de punk-rock Sex Pistols) ; 10. les interrelations entre la musique et d'autres traits de culture dans un sens spatial (ex. : religions, dialectes, politique, […]) »[271].

Si ces différentes catégories sont considérées comme représentatives des recherches en *music geography*, George O. Carney réaffirme, comme il l'avait fait avec Peter Nash en 1996, que la *music geography* est un sous-champ de la *cultural geography*, qui « reflète la discipline dans son ensemble »[272] par son pluralisme (Carney, 1998 : 4). En comparant ces deux premiers essais de mise en cohérence et de structuration de la *music geography*, on constate que, du fait de l'hyper-précision de chacune des catégories proposées par les auteurs, il peut paraître difficile de trouver facilement une unité cohérente. Un nouvel ouvrage, copublié en 1998 par Andrew Leyshon, David Matless et George Revill semble toutefois faire consensus, ce qui permettra alors à la *music geography* de gagner en légitimité (Canova, 2012 : 103). Les auteurs,

[271] « 1. The delimitation of music regions and interpretation of regional music (e.g., […], reggae music in Jamaica, […] and polka music in the American Upper Midwest). 2. The evolution of a music style with place, or place-specific music (e.g., Vienna and classical, Nashville and country,[…], etc). 3. The origin (culture hearth) and diffusion of music phenomena (e.g., the country blues hearth in the Mississippi Delta with blues musicians serving as diffusion agents in the spread of the music along its diffusion path to Chicago). 4. The spatial dimensions of music dealing with human migration, transportation routes, and communication networks (e.g., transnationalization of music with the exchange of artists between countries as well as the import/export of vinyls, cassettes, and compact discs resulting in the popularity of American genres of country in Japan and jazz in Russia). 5. The psychological and symbolic elements of music pertinent to shaping the character of a place—image of place, sense of place, and place consciousness (e.g., perception of places via music lyrics). 6. The effect of music on the cultural landscape (e.g., concert halls, polka ballrooms, and rock festivals). 7. The spatial organization of the music industry and other music phenomena (e.g., marketing divisions of recording companies and broadcast areas of radio stations programming music). 8. The relationship of music to the natural environment (e.g., an outdoor concert at Wolf Trap, the use of wood in the construction of a Native American courting flute, [...]). 9. The function of "nationalistic" and "anti-nationalistic" music (e.g., music's catalytic role in promoting nationalism as expressed in the compositions of Dvorak, Bartok, and Smetana as compared with the anti-patriotic sentiment depicted in the punk rock Sex Pistols' "God Save the Queen."). 10. The interrelationships of music with other culture traits in a spatial sense(e.g., religion, dialect, politics, […]) ».

[272] « The pluralism exhibited in this subfield reflects the discipline as a whole ».

dans leur introduction intitulée « Musique, espace et production des lieux »[273], commencent par dresser une liste des chercheurs ayant « participé à la compréhension du phénomène sonore et musical dans les sciences sociales » (Canova, 2012 : 102). Ils s'interrogent ensuite sur la place de la musique en géographie, en évoquant notamment « les questions de nation et de territoire, d'identité et de représentation, d'espace, de diffusion et de localisation », mises en relation avec la notion de la production des lieux (Canova, 2012 : 102). Une ouverture vers la géographie économique et la question environnementale en lien avec la musique est également proposée. Cet ouvrage offre donc « un panel des possibilités de traitement géographique [de la musique], chaque fois illustré par des exemples concrets et bibliographiques » (Canova, 2012 : 102). Sa plus-value réside dans le fait que les auteurs tentent « de faire le lien entre les travaux passés tout en se positionnant au fur et à mesure de la progression épistémologique », participant ainsi directement de la légitimation de la *music geography*.

Cette avancée anglo-saxonne tranche avec la situation de la géographie musicale en France à la même époque, puisque la musique commençait seulement à être mise en avant comme nouvel objet pour la géographie, là où elle était déjà perçue comme telle depuis les années 1970-1980 aux États-Unis.

Jean-Pascal Vauchey (1989) est présenté par Nicolas Canova comme l'un des « pionniers », après George de Gironcourt, de la prise en compte du lien entre musique et géographie, en raison de ses recherches « mêlant le sonore et le musical aux sciences géographiques » (Canova, 2012 : 24). Son propos est alors, en se « nourrissant de la géographie radicale », de réfléchir à la « diffusion musicale dans les espaces publics et privés », tout en affirmant la pertinence de « la question du pouvoir dans les géographies du son et de la musique » (Canova, 2012 : 24). Plusieurs autres principes et méthodes, centraux dans la géographie musicale, étaient également déjà affirmés par Jean-Pascal Vauchey. Cet auteur défendait par exemple l'idée, appliquée en partie dans mes analyses, selon laquelle : « D'un point de vue macrogéographique, on peut étudier les lieux de concerts, leur répartition dans l'espace national, régional, et urbain, leurs structures. De là leur microgéographie est féconde : organisation spatiale des lieux de concert, évolution sociogéographique de l'écoute » (Vauchey, 1988 : 220, *in* Canova, 2012 : 26). L'affirmation par Jean-Pascal Vauchey que l'objet musical est par sa nature même intrinsèque et interdisciplinaire, demeure aujourd'hui encore affirmée comme telle dans la définition de la géographie musicale.

[273] « Music, Space and the Production of Place ».

Les « premiers pas vers la légitimation », qui passent par « le début d'une affirmation franche de la musique comme objet géographique » (Canova, 2012 : 26), sont cependant portés par des auteurs plus établis dans le paysage de la géographie française. Jacques Lévy, en 1994, s'interroge ainsi, à partir d'une étude de cas sur Vienne, sur « les promesses de l'improbable : espace et musique » (Lévy, 1994, *in* Canova, 2012 : 26). Il propose alors un « examen des territoires et réseaux de la musique viennoise » afin de « s'interroger sur la recherche d'espace dans la pratique d'écoute de la musique » (Canova, 2012 : 27). Pour lui, « le rapport musique-espace » se veut « structurant pour l'analyse géographique du phénomène musical » (Canova, 2012 : 27). Le principe central de cette géographie reste alors « la question des conditions (spatiales)[274] de production musicale » (Canova, 2012 : 27). Les questionnements de Michel Foucher (1996) autour de l'opéra viennent compléter ces premières réflexions. L'un des principes est alors de considérer l'opéra comme « un bien culturel » (Canova, 2012 : 30). L'étude de « ses origines, sa production, sa diffusion et sa consommation » sert alors « de base à une analyse spatiale guidée par la localisation de l'objet » (Canova, 2012 : 30). Frédéric Lamantia (2003) proposera également une « géographie de l'opéra dans l'espace français », où il montrera la manière dont se construit une relation systémique entre « territoire » et « art lyrique », faisant de l'opéra un objet géographique (Canova, 2012 : 31).

En parallèle de ces recherches sur l'opéra, un autre pôle, que Nicolas Canova (2012 : 32) nomme « bordelais », est considéré comme ayant participé à la reconnaissance de la musique en géographie. Joël Pailhé (1998), géographe à l'université de Bordeaux, fut le premier à publier un article « géomusical » autour de la question de « la mondialisation et la territorialité du jazz » (Canova, 2012 : 32). Deux autres articles s'ensuivirent abordant, d'une part, « les festivals de musique classique et de jazz en Aquitaine » (2000) et, d'autre part, « le rôle de la musique dans le processus identitaire en Europe centrale » (2004). L'ensemble de ces travaux prend en compte à la fois « l'espace symbolique des références musicales » et « l'espace concret de sa pratique » (Pailhé, 2004, *in* Canova, 2012 : 32). La « question du lieu », pensé comme focale d'analyse pertinente lorsque la musique est évoquée, mais aussi la problématique de la musique comme « base de réflexion sur les identités et les territorialités » sont alors analysées (Canova, 2012 : 33). La musique apparaît dès lors comme un objet géographique. La multiplication des articles et des ouvrages à ce sujet dans les années 2000 en France marquera le début de l'institutionnalisation de ce qui est alors considéré comme « un sous-courant » (Canova, 2012 : 21) ou un « sous-champ » (Canova et Raibaud, 2018 : 12) disciplinaire.

[274] Entre parenthèses dans le texte initial.

3.2.1.3. Les années 2000 : une avancée vers la (re)connaissance de la **music geography** *aux États-Unis, et l'institutionnalisation de la géographie musicale en France*

Dans le monde anglo-saxon, les années 2000 sont, pour la *music geography*, synonymes d'une plus grande visibilité et accessibilité, à l'origine d'une meilleure connaissance et donc reconnaissance de ce courant. Cette avancée passe par une multiplication des publications, notamment collectives, qui tentent de définir et de « coordonner les travaux » (Guiu, 2006 : 10) avec pour but de poursuivre la mise en cohérence des différents principes et méthodes de la *music geography*, commencée à la fin des années 1990.

Certains travaux, bien qu'écrits par un seul auteur, participent à la définition plus formelle de la *music geography*. Ray Hudson (2006), du fait des « précautions épistémologiques qu'il prend très tôt dans ses articles successifs » (Canova, 2012 : 85), joue ainsi un rôle central dans cette entreprise. Après une réflexion épistémologique sur ce qu'est la musique en géographie, en 2006, il propose « trois thèmes qui lui semblent être "pertinents" pour rapprocher la musique et la géographie » (Canova, 2012 : 85). Parmi ces thématiques, la première concerne « la construction des lieux par la musique » et insiste sur « les capacités uniques de la musique à produire de l'espace » (Canova, 2012 : 86). La seconde s'attarde sur « le rapport existant entre le lien musique/identité et le bien-être des personnes et des lieux » et dépeint la musique « à la fois comme un élément qui exprime et traduit une identité locale et comme un moyen de construire cette identité » (Canova, 2012 : 86). La troisième, quant à elle, « questionne(ra) les stratégies régionales et urbaines de développement qui intègrent la dimension musicale », la musique est alors considérée « comme levier de développement local » notamment au niveau économique et social (Canova, 2012 : 86).

En parallèle de ces auteurs qui ont poursuivi leur réflexion sur l'épistémologie du sujet à la suite de Peter Nash et George O. Carney dans les années 1990, plusieurs numéros spécialisés de revues participent à la reconnaissance de l'institutionnalisation de la *music geography*. Le numéro spécial de la revue *Social & Cultural Geography*, coordonné par Ben Anderson, Frances Morton et George Revill, dont l'éditorial s'intitulait « Practices of music and sound », fut l'un des premiers à paraître en 2005. Leur objectif était alors « d'ouvrir de nouvelles problématiques dans la discipline » (Canova, 2012 : 88). Pour ce faire, ces auteurs revenaient sur « les bases d'une épistémologie de la musique en géographie posées par leurs prédécesseurs » puis les complétaient en insistant sur « l'impact du "*cultural turn*" sur la discipline » (Canova, 2012 : 88). Leur effort de structuration est également perceptible par la

synthèse qu'ils proposaient concernant les thèmes abordés en *music geography*. Seules quatre catégories sont distinguées, ce qui permet alors une meilleure mise en cohérence des travaux de *music geography* comparé aux dizaines proposées dans les années 1990. Les recherches sont alors recoupées en quatre grandes thématiques : 1. « le lien entre musique, géographies historiques de la citoyenneté et état-nation » ; 2. « la pratique musicale et la transgression de la spatialité hégémonique » ; 3. « la performance musicale, la réception et la production d'espace et de lieux » ; 4. « la pratique musicale et les géographie de l'affect et de l'émotion »[275]. Les différentes contributions au sein de ce numéro, non détaillées ici, sont également l'occasion de montrer que la musique permet d'ouvrir de nouvelles réflexions autour « des notions du quotidien, du genre, du pouvoir, de l'authentique » (Canova, 2012 : 92).

Le numéro spécial de la revue *GeoJournal,* dirigé par Stanley Waterman et Stanley D. Brunn, sorti un an plus tard, en 2006, au nom évocateur « Geography & Music », apparaît comme « signe d'une légitimation finalisée » (Canova, 2012 : 98). La plupart des articles sont en effet écrits par des géographes reconnus et leur contenu s'inscrit « dans une complémentarité avec la géographie générale » (Canova, 2012 : 98). À l'appui de plusieurs exemples, « la dimension politique de la musique », la place de « la musique dans la politique économique », les notions « d'espaces vécus [… et] représentés » sont ainsi évoqués (Canova, 2012 : 93-94). L'apport majeur réside également dans l'importance accordée aux échelles d'analyses en *music geography*.

Plusieurs auteurs insistent ainsi sur l'intérêt d'analyser un phénomène géomusical à plusieurs échelles. David B. Knight, qui réalise une « géographie de l'orchestre », propose par exemple : une approche « macro », où il aborde « l'origine et la dispersion des institutions » ; une approche « méso », qui lui permet d'identifier « les lieux de performance et les principales salles » ; une approche « mini », qui consiste à observer « l'organisation spatiale de l'orchestre et les interactions entre acteurs (musiciens, chef d'orchestre, public) ; et, enfin, une approche « micro » qui analyse « l'espace individuel du musicien » (Canova, 2012 : 95). De même, Lily Kong, qui réfléchit à « la question de la morale véhiculée par le rock et la pop music singapouriens », souligne l'intérêt de réfléchir à une échelle « globale, étatique et locale » (Canova, 2012 : 96). Cette affirmation de l'importance des différentes échelles d'observation participe également de l'inscription de mes recherches dans le courant de la géographie musicale. Le travail présenté dans cette thèse conjugue en effet une analyse « macro », lorsque

[275] « link between music, historical geographies of citizenship and the nation state », « music practice and the transgression of hegemonic spatiality », « musical performance, reception and the production of space and place », « music practice and the geographies of affect and emotion ».

l'utilisation du chant par le pouvoir politique chinois, notamment au moment de la crise du covid-19, est abordée ; une analyse « méso », quand l'implantation et la répartition des différents lieux de chant au sein de la métropole shanghaienne sont étudiées ; et, enfin, une analyse « micro », lors de l'étude de l'organisation spatiale interne des lieux de chant étudiés.

L'une des dernières étapes de l'institutionnalisation qui mène à une reconnaissance de la *music geography* réside, selon Nicolas Canova (2012 : 98) et Claire Guiu (2006 : 10), dans le nombre croissant de publications d'ouvrages, et non plus seulement de revues spécialisées. La réimpression et la mise à jour, en 2003, de l'ouvrage publié par George O. Carney en 1978, puis la publication la même année de l'ouvrage de John Connell et Chris Gibson confirment que les années 2000 offrent une plus grande visibilité aux recherches relevant de la *music geography*. Cet ouvrage, qui soulève notamment des problématiques autour « du phénomène de mondialisation, [de] la dialectique local/global, [de] la question des identités et de l'authenticité, [de] la mobilité et [du] (le) jeu d'opposition fluidité/fixité », est souvent retenu pour s'être détaché de l'approche diffusionniste des années 1970 et avoir participé au « tournant néo-culturel dans la *music geography* » (Canova, 2012 : 99).

L'apparition, à la même époque, de l'entrée « *music geography* » dans des dictionnaires spécialisés participe également à « la légitimation définitive de la musique comme objet scientifique, dans la géographie anglo-saxonne » (Canova, 2012 : 104). La variété des contributions et des approches proposées penche alors en faveur d'une pluralité des *music geography* dans les pays anglo-saxons. De ce fait, la *music geography* ne semble plus être l'apanage uniquement de la *cultural geography*, mais relever de plusieurs autres « sous-groupes » plus ou moins affirmés comme tels (Canova, 2012 : 115).

Côté français, dans les années 2000, la légitimation de la géographie musicale ne se met alors que doucement en marche par une « normalisation de la thématique » au sein des études géographiques (Canova, 2014 : 1). Plusieurs travaux ont participé à ce que Nicolas Canova nomme « le fondement épistémologique incontournable du traitement de la musique par les géographes » (Canova, 2012 : 41). La thèse de Jean-Marie Romagnan apparaît comme l'un des premiers travaux francophones proposant une définition de la géographie musicale : « dire le territoire à partir de l'analyse de la répartition et de la diffusion des activités musicales » (Romagnan, 2001, *in* Canova, 2012 : 42). Son approche, qu'il reprendra dans un article fondateur intitulé « La musique : un nouveau terrain pour les géographes » (2000), consiste en « une approche systémique du rôle de la musique dans le développement territorial » (Canova, 2012 : 41). La musique apparaît alors comme un « marqueur des dynamiques

territoriales », dont plusieurs enjeux, notamment « politiques », « économiques » et « de civilisation », peuvent être mis en valeur (Canova, 2012 : 42).

Cette idée de la musique comme « médiateur territorial » est reprise par Yves Raibaud (2005), qui s'intéresse directement au « lien musique/territoire » (Canova, 2012 : 35), au sein d'un ouvrage consacré aux *Territoires musicaux en régions* avec l'exemple de *L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, mentioné en sous-titre de l'ouvrage. Si cette première approche se voulait « systémique », son article, intitulé « Les fêtes musicales : expérience de la ville et performativité » et publié en 2006, propose une analyse plus proche des réflexions autour de la question de la « construction de l'espace », en l'occurrence urbain (Raibaud, 2006b : 102). Les fêtes musicales, à l'appui de l'exemple du festival de jazz de Monségur, sont alors présentées comme participant à la « création de nouveaux imaginaires collectifs » ainsi qu'à une réorganisation spatiale éphémère de la ville lors des festivités (Raibaud, 2006b : 87-88). Ce constat amène Nicolas Canova à parler de « construction d'une autre ville, le temps du festival » (Canova, 2012 : 37). Les travaux postérieurs de Yves Raibaud participeront également à l'évolution de la définition de la géographie musicale, notamment au moment de son institutionnalisation en France dans les années 2010. Au fondement épistémologique s'ajoute également une « démarche fédératrice » à l'origine « d'une mise en cohérence » des travaux relevant de la géographie musicale (Canova, 2012 : 42). Claire Guiu est par exemple à l'origine de deux articles, publiés en 2006 et 2007, qui rappellent « les différentes approches du fait musical » et détaillent « la formation de courants de pensée », aussi bien du point de vue anglo-saxon que français (Canova, 2012 : 42).

Le développement d'un nouveau noyau de recherche « grenoblois » autour de la question de la géographicité de l'objet musical participe également des prémisses de la légitimation de la géographie musicale dans le contexte universitaire français (Canova, 2012 : 43). Les travaux d'Olivier Soubeyran (2006) sont présentés comme à l'origine « d'une démarche collective autour du sujet » (Canova, 2012 : 43). Au-delà de réfléchir sur « "la rupture jazzistique" et le schème de l'improvisation comme nouveaux paradigmes de l'action collective », Olivier Soubeyran propose une réflexion sur « la place de la métaphore musicale dans la pensée planificatrice » (Canova, 2012 : 43). Phillipe Bourdeau (2009) introduira également, quelques années plus tard, de nouvelles réflexions relevant de la géographie musicale. Son ambition est alors, en partant d'une analyse des tournées des Rolling Stones, de proposer « une géographie émergente de l'itinérance, du mouvement, du détachement des lieux » (Canova, 2012 : 44). Il considère alors que « l'hypermobilité » caractéristique de « la pratique musicale de ce groupe » est « révélatrice de la société

contemporaine », et invite donc à considérer la « question des mobilités » et de « l'ancrage territorial » (Canova, 2012 : 44). La géographie musicale semble donc ici être aussi une manière de rendre compte des enjeux contemporains et ainsi de proposer d'autres pistes de réflexion intéressantes au-delà des questions proprement musicales.

On assiste alors, au milieu des années 2000, à un intérêt croissant et une diversification des problématiques liant musique et géographie, puisque, selon Claire Guiu, on observe un doublement du nombre de publications entre la fin des années 1990 et 2006 (Guiu, 2006 : 10). À l'époque il est alors possible de « parler de musique en géographie et vice-versa » (Canova, 2012 : 54). La véritable institutionnalisation de la géographie musicale comme champ dans le paysage géographique français n'interviendra toutefois pas avant les années 2010. C'est également au milieu des années 2000 que plusieurs journées d'étude consacrées au lien entre musique et géographie sont organisées. Claire Guiu souligne ainsi que la journée d'étude « Géographie et musiques : quelles perspectives ? », organisée en juin 2006 par le laboratoire Espaces, nature et culture de l'université Paris IV Paris-Sorbonne, se fait dans un moment d'« étonnante convergence […] en différents lieux européens, de séminaires et de publications sur ce sujet », même si toutes ne font pas directement mention des termes géographie et musique (Guiu, 2006 : 5). L'auteure cite notamment : le colloque « Les espaces de la musique » tenu en octobre 2005 à Lisbonne lors des Rencontres de musicologie ; « Place and Music » en juin 2006 à Manchester ; et « Comment la musique vient-elle au territoire ?» en mars 2007 à Bordeaux (Guiu, 2006 : 5).

Cette dernière journée, organisée par le pôle bordelais à la Maison des Suds de Pessac, est qualifiée par Yves Raibaud, dans le compte rendu qu'il en fait, comme une « journée scientifique géographie et musiques » (Raibaud, 2006a : 205). La nécessité d'aborder « les recherches sur l'objet musique-espace » de manières « interdisciplinaires et interculturelles » est alors rappelée (Raibaud, 2006a : 206). Une synthèse de l'ensemble des manières dont cet objet « musique-espace » a été abordé lors de ce colloque est également proposée. L'« analyse spatiale », « la géographie des pratiques sociales », « la géographie régionale » et « les études culturelles qui décrivent la spatialité de pratiques culturelles hors du contexte d'un territoire formellement repéré » sont alors mentionnées (Raibaud, 2006a : 207). Différentes approches, évoquées lors d'autres ateliers tenus à l'université de Bordeaux, sont également rappelées. Ces dernières relèvent, par exemple de la « politique de la ville », de la « géographie économique de la culture » et de la « géopolitique » (Raibaud, 2006a : 207).

Afin de « rendre compte de la diversité des sujets, des approches et des méthodes », Yves Raibaud propose alors, à l'image de ce qui avait été fait dans le monde anglo-saxon à la

fin des années 1990, « cinq manières d'appréhender la musique d'un point de vue géographique ». Cette catégorisation participe alors à un début de structuration de la géographie musicale. Parmi les cinq thèmes proposés, la musique apparaît comme un « géo-indicateur », un « vecteur de circulation entre les échelles territoriales », un « fixateur des adhésions territoriales », un « constructeur des images territoriales » et un « mode de gouvernance territoriale » (Raibaud, 2006a : 208).

La publication, en 2009, de l'habilitation à diriger des recherches de Yves Raibaud marque un tournant dans la reconnaissance et l'acceptation de la géographicité de l'objet musical, à l'origine même de la légitimation de la géographie musicale. Bien que son travail soit intitulé *Une géographie socioculturelle* et que la musique n'occupe qu'un neuvième[276] de son manuscrit, il a permis de positionner clairement la géographie musicale dans le champ universitaire existant. L'« objet musique » est ainsi présenté comme appartenant « "de droit" à la géographie culturelle par l'approche géographique des faits de culture » (Raibaud, 2009a : 92). L'auteur précise cependant rapidement après, que « l'objet musique appartient aussi de façon significative à la géographie sociale lorsqu'il est à la recherche des possibles structurations des phénomènes sur l'espace et de leurs régularités » (Raibaud, 2009a : 92). Il en vient donc à la conclusion que, « dans cette étude de cas sur l'objet "géographie et musique" on voit donc se superposer sans difficultés les paradigmes de la géographie culturelle et de la géographie sociale », qui font notamment de cette géographie musicale une « géographie socioculturelle » (Raibaud, 2009a : 92). Cette « géographie socioculturelle » est entendue ici non pas comme une « tentative de compromis entre géographie sociale et géographie culturelle », mais plutôt comme s'appuyant sur « une définition autonome d'un "paradigme socioculturel" » (Raibaud, 2009a : 215). Cette première étape de positionnement assumé comme tel dans une HDR semble être ce qui a rendu possible une première (re)connaissance de la géographie musicale dans le contexte universitaire français. Ce moment pivot permettra ensuite à la géographie musicale de s'affirmer, dans les années 2010, comme champ à part entière.

[276] Parmi les neuf chapitres énoncés dans le sommaire, seul un, intitulé « la musique comme objet géographique », est directement consacré à la musique.

3.2.1.4. Les années 2010 : d'une légitimation acquise de la géographie musicale vers la constitution de la géo-musique comme champ à part entière, une particularité française

Le tournant dans l'institutionnalisation marquée par le travail de Yves Raibaud en 2009 a été complété par la soutenance de thèse de Nicolas Canova, en 2012. Ce dernier, après être revenu sur l'état de la recherche en géographie musicale aussi bien côté anglo-saxon que français, constate qu'en France, ce « sous-courant » n'est pas encore totalement légitimé. Son travail de thèse et ses publications postérieures, en dessinant notamment les contours de l'historicité de la géographie musicale, apparaissent néanmoins comme ayant largement participé à la reconnaissance par ses pairs de la légitimité de ce courant de recherche. En 2013, Nicolas Canova proposait ainsi un article en anglais dans lequel il revenait sur la place de la musique au sein de la géographie française, considérée comme « marqueur spatial » et « à l'origine de la constitution de lieux »[277] (Canova, 2013 : 861). Cette publication anglophone fut alors l'occasion de partager à l'international la vision française de la géographie musicale, lui donnant ainsi plus de visibilité. La publication, l'année suivante, de son livre intitulé *La musique au cœur de l'analyse géographique*, qui reprend plusieurs des points abordés dans sa thèse, a rendu également plus accessibles en France les considérations autour de la géographie musicale.

Dans le même temps, plusieurs journées d'étude spécialisées ont continué à se tenir et donc à appuyer la légitimité d'une réflexion autour de la musique et de la géographie. Au cours du colloque Géopoint, également nommé 20ème Biennale de géographie d'Avignon, les 12 et 13 juin 2014, dont le sujet central était « Controverses et géographies », Nicolas Canova revient de nouveau[278] sur les « Limites et contours de la géographicité des objets "sociaux" », à l'appui de l'exemple de la musique. Ce colloque a alors était l'occasion de partager avec un large panel de chercheurs les principes et les méthodes de la géographie musicale, en vue d'amenuiser « un étonnement récursif de la part de nombreux collègues » (Canova, 2014 : 1). La journée scientifique « Musique & Attachement – Lieux, scènes et territoires musicaux », organisée par Yves Raibaud et Nicolas Canova le 16 septembre 2016, réaffirme le rôle central de ces deux chercheurs dans la définition et la promotion de la géographie musicale. Plusieurs travaux présentés lors de cette journée, comme en atteste le dépliant de présentation reproduit en Annexe 7, répondent aux principes d'interdisciplinarité et d'interculturalité posés par

[277] « Music in French geography as space marker and place maker ».
[278] Le compte rendu de cette intervention publié en ligne sert de base au propos développé ici.

Yves Raibaud dès 2006, puis repris dans son HDR. Certaines recherches relèvent en effet de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie et, même si la majorité des intervenants sont français, de nombreux terrains d'étude concernent des cultures étrangères. Des principes centraux de la géographie musicale sont alors mis en acte et participent donc de l'ancrage de sa légitimité.

La publication en 2014 de l'ouvrage collectif *La petite musique des territoires. Art, espace et sociétés* sous la direction de Nicolas Canova, Philippe Bourdeau et Olivier Soubeyran, participe, comme ce fut le cas dix ans plus tôt dans le monde anglo-saxon, à la mise en lumière des travaux de géographie musicale, au-delà du monde restreint des chercheurs qui s'y consacraient déjà. Cet ouvrage, qui insiste, à l'appui de plusieurs exemples, sur le lien entre musique et territoire, a pour particularités, d'une part, de contenir des articles à la fois francophones et anglophones, et, d'autre part, de poser la question de l'émergence de la géographie musicale comme « science normale » (Canova, Bourdeau et Soubeyran, 2014 : 5). En ce sens, Nicolas Canova indiquait quelques semaines plus tôt, lors de la 20ème Biennale de géographie à Avignon, que l'état actuel des recherches l'amenait à « déconstruire la simple idée d'un sous-champ propre à la géographie culturelle », la musique se positionnant alors dans « un champ indéfini de compétences » (Canova, 2014 : 1).

Cette réflexion sur le statut de la géographie musicale est également posée la même année par Jean-Pierre Augustin dans sa préface à l'ouvrage individuel de Nicolas Canova précédemment cité. Le terme de « géo-musique » est alors employé pour désigner une géographie musicale non pas « socioculturelle » telle que l'écrivait Yves Raibaud dans son HDR, mais « socio-culturelle » entendue comme manière de « dépasser les clivages » entre géographie sociale et géographie culturelle et ainsi de « prendre en compte l'ensemble des dimensions socio-spatiales de la société » grâce à l'objet musique (Augustin, 2014 : 10). D'après le relevé que j'ai effectué, le qualificatif « géomusic » n'avait alors été utilisé qu'une fois par Yves Raibaud dans son compte rendu de la journée d'étude de 2007 pour poser la question « Qui prendra le relais pour la troisième journée Géomusic ? ». Sans pour autant reprendre ce terme, dans l'article « Géographie et Musique » qu'il écrit pour la révision de 2016 du *Dictionnaire de la géographie* de Jacques Lévy et Michel Lussault, Yves Raibaud, certainement dans une démarche simplificatrice et de généralisation, réaffirme « son succès [ndla : de la géographie musicale] actuel dans les nouveaux courants de la géographie sociale et culturelle » (Raibaud, 2016 : 700). Si cette entrée dans le dictionnaire ne fait pas nécessairement avancer la réflexion sur le positionnement de la géographie musicale dans le champ universitaire français, elle a le mérite d'illustrer, une fois de plus, l'institutionnalisation mais aussi la reconnaissance, dans un ouvrage de géographie généraliste, des travaux de

recherche mêlant géographie et musique – le terme de géographie musicale n'étant ici pas employé.

Cette reconnaissance est affirmée plus clairement les années suivantes, lorsqu'en 2017 et en 2018, la revue *L'information géographique*, qui se définit comme « outil de réflexion indispensable à la pratique de la recherche et de l'enseignement en géographie »[279], consacre deux de ces numéros à la « géomusique ». Yves Raibaud et Nicolas Canova (2017a : 8), qui dirigent ces deux numéros, définissent alors la « géomusique, à la fois comme champ à part entière et comme épistémologie féconde dans le tournant culturel de la géographie ». Ce changement de dénomination apparaît comme ce qui marque alors le passage de la géographie musicale comme « sous-champ disciplinaire » (Canova, 2012) à celui de la « géomusique » comme champ géographique indépendant et reconnu. Cette hypothèse semble en partie confirmée à la lecture de l'article « Musique et territoire : ce que la géographie peut en dire, vue de France » publié par Yves Raibaud en 2021 dans la revue brésilienne « Espace et culture »[280]. Dans la dernière partie de cette publication, qu'il intitule « en conclusion, la géomusique », il précise ainsi que tous les travaux d'auteurs relevant de ce qu'il nomme alors « géographie de la musique » (Raibaud, 2021 : 222) ont pour « dénominateur commun […] d'avoir bien voulu considérer la musique comme un « *construit cognitif permettant d'appréhender un phénomène spatial* » (Lussault, in Lévy et Lussault, 2003, p.675) » (Raibaud, 2021 : 223). Ce constat lui permet alors de justifier l'intitulé « géomusique » pour « deux derniers numéros de la revue l'*Information Géographique* […] comme s'il s'agissait de l'invention d'une nouvelle science, concrétisant à sa manière le tournant culturel de la géographie » (Raibaud, 2021 : 223).

La publication de ces deux numéros a donné lieu, le 21 juin 2017, à la publication sur le site du CNRS d'un billet intitulé « La musique marque son territoire », dans lequel les deux auteurs proposent une définition plus précise des contours de la géomusique. Cet article peut alors être perçu comme l'aboutissement d'une véritable reconnaissance par le monde universitaire et de la recherche que « la musique [est] (était) bien un objet géographique » (Canova et Raibaud, 2017a : 8). La géomusique est alors définie comme ce qui « explore l'espace sonore et ce qu'il nous dit des personnes qui l'habitent, en relation avec leur environnement » (Canova et Raibaud, 2017b). Elle devient alors, dans sa « perspective écologique », une manière « d'interroger aussi les effets de l'industrialisation de la production

[279] Présentation qui en est faite sur son site Internet par Armand Colin, éditeur de la revue : https://www.revues.armand-colin.com/geographie-economie/linformation-geographique, consulté le 3 juin 2022.
[280] « Espaço e Cultura ».

musicale sur notre environnement » (Canova et Raibaud, 2017b). La géomusique apparaît donc à la fois comme un terme actant la reconnaissance de la géographie musicale comme champ à part entière, mais aussi comme une des approches possibles en géographie de la musique.

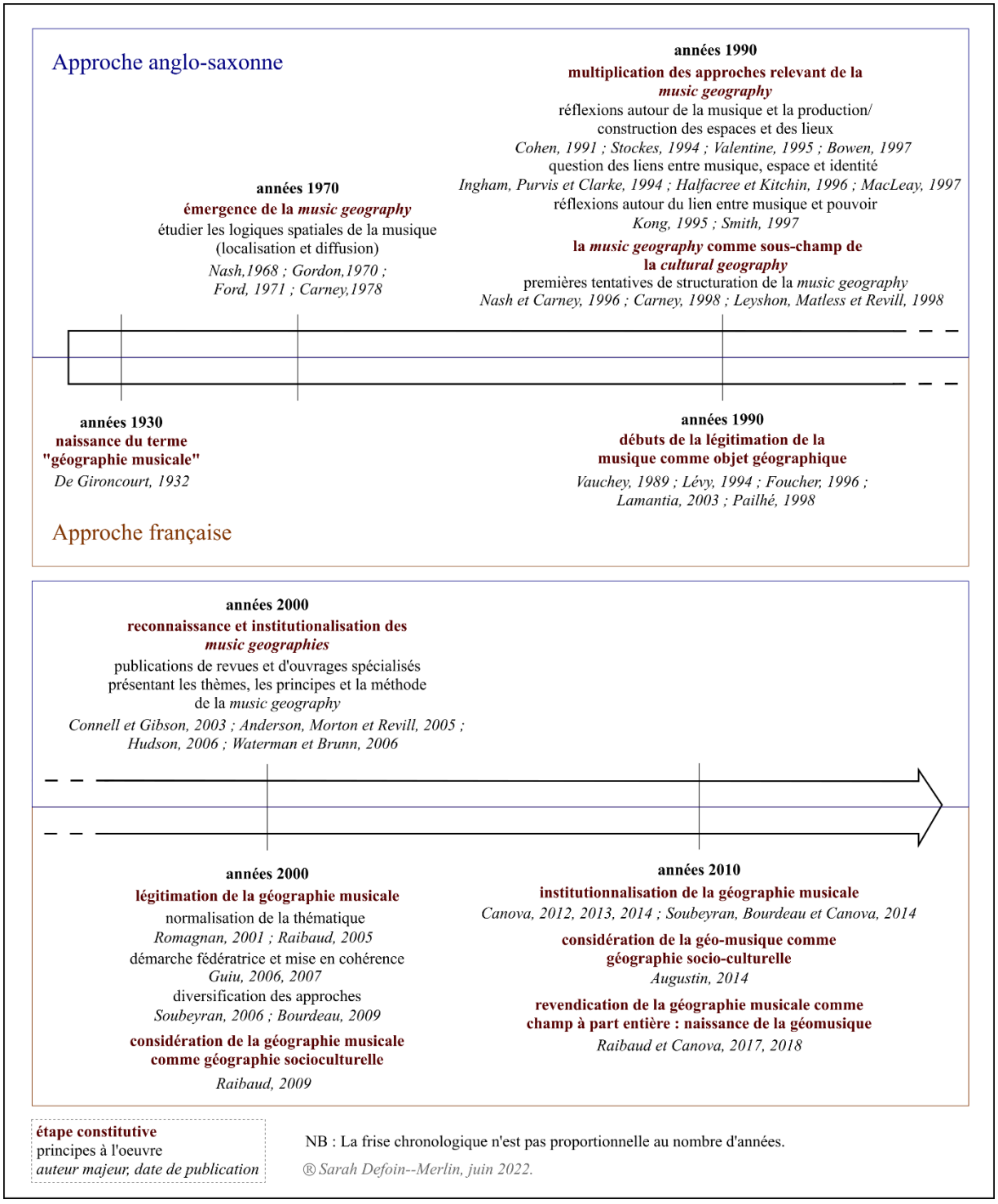
Afin de pouvoir distinguer plus facilement cette ambivalence de sens de la géomusique, j'utiliserai le terme « géomusique » uniquement pour désigner cette nouvelle approche de la géographie musicale basée principalement sur une attention portée aux questions industrielles, environnementales et donc politiques. Le terme « géo-musique » désignera alors la géographie musicale reconnue comme champ spécifique. L'orthographe proposée par Jean-Pierre Augustin en 2014 est ici reprise, puisqu'il appelait alors déjà à dépasser le compartimentage de la géographie musicale entre géographie sociale et géographie culturelle. Ce dépassement semble depuis s'être normalisé par la reconnaissance de la géographie musicale comme champ à part entière. L'utilisation par différents auteurs du terme géomusique ou géo-musique, pour affirmer que les études qui lient musique et géographie constituent un champ de recherche spécifique, semble être une particularité française. À ce jour, la seule référence récente trouvée qui fait mention du terme *geomusic* est un article de Lope Ezquerro et José Luis Simón, publié en mai 2019 dans la revue *Geoheritage* et intitulé « La géomusique comme nouvel outil pédagogique et ressource supplémentaire : interpréter l'héritage géographique avec l'ensemble des sens »[281]. Le résumé de cet article fait mention du projet de « sonification des différentes couches sédimentaires »[282], les paramètres géochimiques de ces dernières étant alors convertis en notes. Cet article ne semble cependant pas relever de la géo-musique telle qu'entendue précédemment.

Pour conclure sur ces différentes étapes de structuration de la géographie musicale, il est intéressant de noter qu'outre un décalage – certains diraient retard (Canova, 2012 : 117) – entre géographie musicale française et *music geography* anglophone, la principale différence demeure le statut de cette approche. Là où les *music geographies* sont aujourd'hui encore considérées comme des sous-champs de la *cultural geography*, la géo-musique s'affirme aujourd'hui en France comme champ à part entière. L'absence quasi-totale d'étonnement, si ce n'est chez quelques chercheurs de l'ancienne génération, face à mon sujet liant chant et géographie constitue certainement une des illustrations de cette approbation partagée dans le monde universitaire, de la musique comme objet géographique. Le regard interrogateur de nombreuses personnes n'évoluant pas dans le monde universitaire à l'énoncé de mon sujet et

[281] « Geomusic as a New Pedagogical and Outreach Resource: Interpreting Geoheritage with All the Senses ».
[282] « Sonification of sedimentary series ».

la nécessité que j'avais souvent de préciser « chant, c-h-a-n-t » illustre néanmoins l'enjeu actuel de démocratiser ce lien existant entre géographie et musique. La journée d'étude « Musique et territoire(s) » organisée à Limoges les 14 et 15 mars 2022 à destination notamment des bibliothèques semble participer à ce mouvement, puisque l'importance de la musique dans la vie locale y était rappelée.

Figure 5 : La chronologie de la constitution de la géographie musicale comme champ disciplinaire de recherche



3.2.2. S'appuyer sur la musique pour mieux appréhender l'espace : définition et principes de la géographie musicale

La mention précédente des différentes étapes de construction et de légitimation de la géographie musicale laisse entrevoir une diversité de définitions, de principes et de méthodes pour allier géographie et musique. Le point commun à toutes ces approches est qu'en géographie, la musique peut être appréhendée comme « une source d'information sur l'espace » (Raibaud, 2021 : 210). Cela « permet [dès lors] de construire une connaissance plus fine des territoires en (l') aidant à comprendre la manière dont les humains les habitent, les traversent, les transforment ». (Raibaud, 2021 : 210). L'approche géo-musicale « enrichi[t] [donc] l'approche géographique, en particulier dans l'analyse des processus de métropolisation ou de développement local » (Romagnan, 2003 : 23). Les principaux textes des auteurs-clés, de ce qui a été appelée ici l'approche française, permettent de dégager deux manières principales d'appréhender la musique d'un point de vue géographique.

La première consiste à considérer la musique comme ce qui permet d'observer et d'analyser autrement un espace, un lieu ou un territoire. Cette position a amené plusieurs auteurs à parler de géo-indicateur. Au sein de cette première approche de la musique, Yves Raibaud a distingué deux orientations principales dans lesquelles la musique apparaît toujours comme « une réalité cognitive possible pour appréhender l'espace des sociétés, voire comme un principe d'organisation territoriale » (Raibaud, 2009b : 65). La première consiste à prendre la musique « comme fil conducteur de la lecture d'un territoire » comme lorsque « le chant Darkhad en Mongolie, les bandas du Sud-Ouest en France » (Raibaud, 2009b : 65) sont analysés. Dans la seconde, « un territoire est analysé à travers sa production musicale », donnant lieu à des études sur « la musique bretonne, le rap comme musique des banlieues » (Raibaud, 2009b : 65). Lorsque certains aspects de la métropole shanghaienne sont analysés via le chant et ses lieux de pratique et d'écoute, c'est donc plutôt la première approche évoquée ici qui est mobilisée.

Pour rendre compte de cette capacité de la musique à offrir une observation minutieuse d'un espace, la notion de géoindicateur a été forgée par plusieurs géographes précédemment cités. Jean-Marie Romagnan fut le premier à développer cette idée, en 2003, lorsqu'il appréhenda « les activités musicales *in situ* […] comme des géoindicateurs » (Romagnan, 2003 : 23). En s'appuyant sur « l'exemple de l'école de musique du district de moyenne Durance » (Romagnan, 2003 : 26), il définit alors ce qu'il entend par géoindicateur, puis il livre des conseils pour « faire […] une analyse géographique par l'activité musicale »

(Romagnan, 2003 : 24). Une définition basique du terme géoindicateur, proposée par Jean-Marie Romagnan au début de son article est celle « de fil conducteur des dynamiques territoriales » (Romagnan, 2003 : 23) et « analyseur puissant » du territoire (Romagnan, 2003 : 24). Très vite, ce concept de géoindicateur est précisé comme ce qui « permet de désigner le rôle spécifique du couple musique/lieu et musique/territoire, comme outil d'analyse des dynamiques territoriales, par analogie avec le concept de bio-indicateur utilisé dans le domaine des sciences de la nature » (Romagnan, 2003 : 24). La musique apparaît alors comme ce qui donne à voir « la pratique territoriale locale » (Romagnan, 2003 : 27).

Ce principe de géoindicateur est également repris et complété, en 2006, par Yves Raibaud, qui choisit de l'orthographier « géo-indicateur ». Ce terme désigne alors « un élément de description et de décryptage des réalités sociospatiales, alternatif à l'image et aux mots » (Raibaud, 2006 : 103). Dès lors, pour l'auteur, « un envers du décor se découvre » et « met en perspective les autres données » (Raibaud, 2006 : 103). La définition proposée par Yves Raibaud apparaît donc comme plus englobante que celle de Jean-Marie Romagnan, puisqu'elle ne se limite pas uniquement à la territorialité.

Claire Guiu précisera la même année plusieurs des réalités concernées par cette notion de géo-indicateur. Une première précision apparaît lorsqu'il est rappelé que la musique peut être un « angle d'observation des processus complexes de dynamiques territoriales et identitaires » et donc que par la musique, le géographe devient un « "déchiffreur" de territoires » (Guiu, 2006 : 21), tel un musicien déchiffre une partition. La musique permet alors de révéler « de nouvelles dynamiques territoriales, de changeantes relations aux lieux, aux groupes et à l'identité » (Guiu, 2006 : 7). Malgré une insistance sur la notion de territoire, une première référence à la dimension identitaire est à souligner. Dans la même logique d'explicitation, l'auteure poursuit en soulignant que « le fait musical [283] peut donc être considéré par le géographe comme un géo-indicateur des sentiments d'appartenance, des mobilités, des valeurs et des comportements sociaux » (Guiu, 2006 : 21). La musique rend alors compte « du sens des lieux, des représentations territoriales et de l'identité régionale, des interprétations géographiques du paysage culturel, ou de traits culturels » et devient « médiateur des perceptions des lieux, des ethnicités et des relations sexuées » (Guiu, 2006 : 21).

[283] L'auteure désigne ici le fait musical comme « la musique composée, produite, diffusée et/ou représentée » (Guiu, 2006 : 21).

En 2009, Yves Raibaud complète ces derniers éléments en affirmant que l'étude de la musique permet également d'apporter « une vision microgéographique de la construction des espaces vécus » (Raibaud, 2009b : 68). Cette référence à la perception des lieux sera amplifiée dans la définition du terme géoindicateur qu'il propose en 2017 avec Nicolas Canova dans leur introduction au numéro *Géomusique*. Ils reprennent alors l'orthographe proposée par Jean-Marie Romagnan. Ce choix reflète certainement ici un souci d'homogénéité d'écriture avec le terme géomusique et non une référence au concept précédemment défini par leur collègue. Dans cet article de 2017, les musiques sont considérées comme « les géoindicateurs » de la « tension » qui existe entre « la fixation des imaginaires géographiques » et « la réalité mouvante des pratiques spatiales » (Canova et Raibaud, 2017a : 8). Cette nouvelle définition se veut de nouveau plus large que les précédentes, puisque la dimension « imaginative » des réalités socio-spatiales est également prise en compte.

Dans cette thèse, la musique, et plus particulièrement le chant, est considérée comme un géo-indicateur tel que défini par Yves Raibaud dès 2006. Le chant en Chine devient dès lors un outil de description et d'analyse des réalités socio-politiques. Autrement dit, le chant peut donc être envisagé comme un médiateur favorisant la compréhension de la société chinoise par son espace (voir Figure 6).

En géographie musicale, « la musique est également abordée en tant "qu'agent" performatif dans la construction (définition, délimitation, négociation) de territoires et de *sense of place* » (Guiu, 2006 : 4). L'enjeu est alors d'étudier « dans quelle mesure le fait musical agit-il sur les territorialités individuelles et les dynamiques urbaines ? » (Guiu, 2006 : 4). La musique, considérée dans sa généralité, participerait alors « à la construction des territoires » (Raibaud, 2006 : 205), dans le sens où, en tant que pratique, elle produit « du "social" et aussi du territoire » et devient dès lors « géographiante » (Raibaud, 2006 : 208). L'aspect plus concret de ce constat est proposé par Nicolas Canova, Philippe Bourdeau et Olivier Soubeyran (2014 : 15), lorsqu'ils affirment que « la musique devient donc un outil d'aménagement et de développement territorial ». La musique apparaît alors comme offrant une « plus-value territoriale […] dans les projets de développement durable et les nouvelles formes de gouvernance » (Canova, Bourdeau et Soubeyran, 2014 : 15).

La portée créatrice de la musique est également largement développée par Yves Raibaud, qui, dès 2006, considère la musique comme un « constructeur des images territoriales […] locales, […] régionale ou nationale » (Raibaud, 2006 : 103). Ce propos, qui peut paraître abstrait, est précisé en 2009, lorsque l'auteur explique que « certains festivals

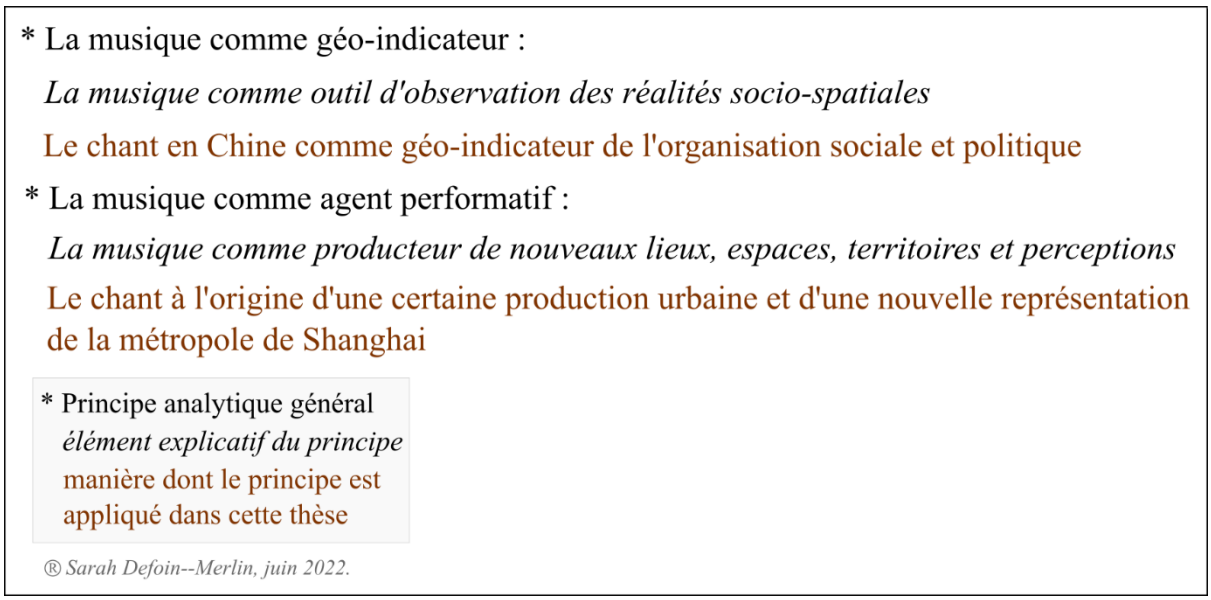
musicaux, [et] les fêtes de la musique […] en mettant en scène la ville proposent une expérience nouvelle de celle-ci et participent à la création de nouveaux imaginaires collectifs » (Raibaud, 2009a : 74). Il ajoute en 2021 que la musique est également « créatrice d'identités nouvelles » (Raibaud, 2021 : 216), lorsque par exemple certains groupes de personnes se (re)définissent en rapport avec un certain type de musique.

Dans cette thèse le sens concret et celui plus abstrait de la musique comme « producteur » d'espace et « de territoires » (Guiu, 2006 : 21) sont tous deux convoqués (voir Figure 6). Lors de l'étude des schémas et des plans directeurs de la métropole shanghaienne, une attention est ainsi portée à la place de la musique dans la production de la ville. L'implantation de nouvelles infrastructures culturelles, dédiées notamment au chant, est également interprétée comme faisant partie intégrante de la stratégie de développement urbain de la Municipalité de Shanghai. Parallèlement, les conséquences des activités liées au chant sur la pratique et la perception de la ville par les Shanghaiens sont aussi analysées.

La plupart du temps, les études menées en géographie musicale conjuguent les deux approches présentées ci-dessus. Les cinq entrées proposées par Yves Raibaud pour allier musique et géographie peuvent être classées selon cette catégorisation. Considérer la musique comme « géo-indicateur » et « vecteur de circulation entre les échelles territoriales » (Raibaud, 2006 : 103) relèverait alors de la musique comme outil de lecture d'un territoire. La musique comme « fixateur des adhésions territoriales », « constructeur des images territoriales » et « mode de gouvernance » (Raibaud, 2006 : 103) serait plutôt à rapprocher de la musique comme agent performatif. Nicolas Canova résume ces deux approches, en déclarant que « la musique est à la fois un marqueur spatial et un créateur de lieu » [284] (Canova, 2013 : 866). Elle devient alors « un puissant catalyseur pour réunir les différentes dimensions des observations géographiques »[285] (Canova, 2013 : 864), autrement dit « un outil réflexif dans ce que nous appelons les "sciences du territoire" » (Canova, 2010 : 3). Ce constat explique alors que la « géographie musicale ne peut pas être considérée comme formant un seul bloc basée sur une approche unifiée et unanime »[286] (Canova, 2013 : 864).

[284] « Music is both a spacemarker and a place maker ».
[285] « Music appears as a powerful catalyst for reuniting the different dimensions of geographical observation ».
[286] « Music geography cannot be considered to form a single bloc based on a united and unanimous approach ».

Figure 6 : Les différents principes géo-musicaux convoqués dans cette thèse



3.2.3. La géographie musicale, une multiplicité de principes à l'origine de différentes branches

La diversité des approches en géographie musicale s'explique notamment par la mise en avant de principes spécifiques selon les différentes étapes de la constitution de la géo-musique. À ce jour, quatre formes principales de géographie musicale, héritées de l'histoire de ce champ, semblent se distinguer tout en se conjuguant (voir Tableau 1).

3.2.3.1. Une approche diffusionniste développée à partir des années 1970

L'approche diffusionniste, développée à partir des années 1970 par l'école de Berkeley aux États-Unis, consiste surtout à analyser la « localisation » et « la diffusion pour comprendre le phénomène musical » (Canova, 2012 : 174). Organisés autour de George O. Carney (1978) et de Peter Nash (1979), et « guidés par la *new geography* » (Canova, 2012 : 175), ces « chercheurs de Berkeley s'intéressent [principalement] à la diffusion des genres musicaux de l'Amérique du Nord » (Guiu, 2006 : 3-12) mais aussi à « leurs origines, leurs évolutions [… et] leurs réceptions » (Guiu, 2007 : 1). Leur « méthode descriptive » (Guiu, 2006 : 12) relève également, selon Nicolas Canova (2012 : 177), « de l'analyse spatiale et [d]es approches quantitativistes ». Cette parenté donne alors lieux à de nombreuses cartographies « des routes migratoires des musiciens, des émetteurs de radio, de la création de festivals de plein air et des lieux de représentation » (Guiu, 2006 : 13), ainsi que « de la localisation des producteurs […] et des lieux d'origine des répertoires de musique » (Guiu, 2007 : 1). Cette approche est ici appelée géographie de la musique, puisqu'il s'agit d'étudier les dimensions géographiques à l'œuvre dans la création et la diffusion du fait musical. Cette dernière est convoquée à la marge dans cette thèse, puisque mobilisée uniquement lors de la cartographie des lieux de pratique et d'écoute du chant dans l'hypercentre shanghaien.

3.2.3.2. Une réflexion sur la notion de bruit et de son à partir des années 1980

Cette approche diffusionniste laisse ensuite place « à la fin des années 1970 et dans les années 1980 » à des « études sur le bruit et le son » autour notamment de la « notion de *soundscape* » (Guiu, 2006 : 10). Le « monde sonore » est alors considéré avant tout du point de vue de la perception et des sensations et apparaît donc « résolument dynamique », ce qui « permet une nouvelle approche de l'espace et des lieux » (Guiu, 2006 : 14). Les études sont alors « axée[s] sur les représentations, l'imagination et l'expérience sensible des lieux » et passent par « l'écoute sonore de l'urbain et du quotidien » (Guiu, 2006 : 14). Le « fait sonore » est donc présenté comme ce qui participe à « structure[r] l'espace » (Guiu, 2006 : 14) et ce qui donne à voir « les rapports de pouvoir entre différents groupes », ainsi que « les différents modes d'appropriation de l'espace » (Guiu, 2006 : 15).

Cette approche est donc résolument « transdisciplinaire » (Guiu, 2006 : 7) et réunit aussi bien des ethnologues, comme Jean-François Augoyard (1995) qui propose une « ethnographie sonore du monde urbain », que des historiens, comme Alain Corbin qui s'intéresse aux conflits sonores causés par les cloches des églises (Guiu, 2006 : 15). En géographie, si les premiers travaux autour de la musique comme fait sonore apparaissent à la fin des années 1980, principalement autour de Douglas Pocock (1989) à l'université de Durham, la plupart des études sont réalisées dans les années 1990, notamment grâce à la portée des travaux de « géographie sociale britannique » de Susan Smith (1994) (Canova, 2012 : 177).

Cette géographie, ici qualifiée de sonore, vient principalement du Royaume-Uni et regroupe des « géographes humanistes » qui « abordent le son en tant qu'expérience et la musique comme un texte » (Guiu, 2006 : 7). Pour Nicolas Canova, cette approche « coïncide avec l'ouverture de la géographie aux *cultural studies* » et se caractérise avant tout par « une prise en compte du sonore dans l'analyse dite "musicale" » (Canova, 2012 : 183). Les chercheurs Andrew Leyshon, David Matless et George Revill (1995) de l'université de Bristol tentent également, via une « approche sensible et critique », de « faire toujours plus le lien avec la dimension sonore de l'espace » en insistant notamment sur « la relation au lieu » et « l'interaction » entre lieu, espace et musique (Canova, 2012 : 179-180).

3.2.3.3. Une « géographie par la musique » amorcée dans les années 1980-1990 et développée au cours des années 2000

Ce détour par le fait sonore ouvre ensuite de nombreuses autres manières possibles d'aborder la musique en géographie, qui relèvent d'une « géographie par la musique », expression empruntée à Jean-Marie Romagnan (2003 : 23). Il s'agit alors non pas tant d'étudier la géographie de la musique comme dans l'approche diffusionniste ou la perception des sons comme dans la géographie sonore, mais plutôt de partir de la musique pour rendre compte de réalités géographiques, aussi diverses soient-elles. Claire Guiu (2006 : 3) fait coïncider ce renouvellement avec le « tournant culturel » des années 1980-1990, qui provoque, pour la géographie musicale, « une extension thématique mais aussi géographique puisque les pôles de recherche se déplacent et se multiplient ». À cette époque, le nombre de travaux qui s'intéressent au « fait musical en géographie » (Guiu, 2006 : 7) s'accroit également avec l'arrivée de recherches de plus en plus nombreuses en Angleterre (Guiu, 2006 : 11).

L'approche géo-musicale anglaise se veut alors, selon Daithí Kearney (2010 : 13), qui la compare à celle qu'on trouve aux États-Unis, « plus concernée par les espaces, les réseaux et les contextes de performance et de consommation de la musique, et l'identité »[287]. De manière plus générale, les travaux publiés au moment de ce tournant culturel proposent « une variation des échelles, des techniques d'enquêtes, des concepts utilisés » (Guiu, 2007 : 1). L'« échelle locale » (Guiu, 2006 : 13) est ainsi privilégiée et la « territorialisation des objets musicaux », ainsi que le « rôle des activités et manifestations musicales dans la promotion et la structuration des territoires », sont mis sur le devant de la scène (Guiu, 2007 : 1). Il en est de même pour « la constitution de hauts lieux consacrés de la production musicale » et « les conditions d'émergence de scènes d'innovation musicale » (Guiu, 2006 : 13). On assiste donc à une diversification des genres musicaux étudiés (Guiu, 2006 : 13) et à une réflexion principalement centrée sur « la place des choix, des pratiques et des représentations musicales dans la construction d'identités, de *sense of place* et d'imaginaire » (Guiu, 2007 : 1).

L'américain Dawn S. Bowen, en 1997, invite les géographes à prendre en considération, non plus seulement la relation entre musique et lieu comme c'était le cas dans l'approche smithienne, mais directement « le rôle de la musique dans la construction des lieux »[288] (Bowen, 1997 : 124, *in* Canova, 2012 : 181) en « s'intéressant davantage aux représentations »

[287] « A British based discourse on music geography is more concerned with spaces, networks and contexts for the performance and consumption of music and identity ».
[288] « the role of music in the construction of place ».

(Canova, 2012 : 181). Cette réflexion sur la construction des lieux par la musique est également défendue par Ray Hudson (1995). Ce chercheur britannique montre notamment en quoi la musique, aussi bien en tant qu'« industrie de production » que « pratique musicale » (Guiu, 2006 : 17), peut être considérée comme « nouveau levier pour le développement local qui émerge » dans l'« ancienne zone industrielle en reconversion » (Guiu, 2006 : 17) située au « nord-ouest de Durham » (Canova, 2012 : 85). La musique, et notamment les « événements musicaux de loisirs (festivals) et les industries culturelles », sont alors considérés comme ayant un rôle « dans l'identification, la promotion, la revalorisation, et/ou la structuration de territoires, notamment dans les zones industrielles ou les territoires ruraux en reconversion » (Guiu, 2007 : 1). La musique devient alors « une voie de développement alternatif, une ressource économique et une stratégie […] de cohésion sociale […] et de mise en image du territoire » (Guiu, 2006 : 17).

Son collègue de l'université de Durham, Mike Crang (1998), s'intéresse plus directement à la question de l'identité « au travers de la musique folk » (Canova, 2012 : 106), en montrant que « la musique peut toutefois être connectée avec des sentiments et utilisée pour promouvoir des identités régionales particulières » (Canova, 2012 : 183). L'américaine Pamela Moss (1992) propose également de s'interroger sur la notion d'identité en abordant la question du genre, à partir notamment des « textes de Bruce Springsteen [qui] expliquent comment les hommes et les femmes occupent des espaces publics différents avant d'occuper des espaces privés similaires » (Canova, 2012 : 209). Au-delà d'explorer une nouvelle méthode, basée sur l'analyse de paroles de chanson, Pamela Moss initie un rapprochement avec la « géographie morale » (Canova, 2012 : 209). C'est également en s'appuyant sur cette proximité que la géographe singapourienne Lily Kong (1995) souligne l'intérêt de prendre en compte « la dimension politique de la musique » (Canova, 2012 : 182). Cet élargissement théorique conduit Nicolas Canova à conclure, qu'à partir des années 1990, la géographie musicale tend à « réunir plusieurs approches : géographie du pouvoir, sociale et culturelle, géographie du lieu et des représentations, analyse spatiale et géopolitique » (Canova, 2014 : 1).

Cette plus grande diversité d'approches, qui participe à la structuration de la géographie musicale comme champ à part entière et non plus comme sous-champ, se poursuit et s'élargit davantage à partir des années 2000 (Canova, 2014 : 1). De nouvelles initiatives voient dès lors le jour et « expérimentent la musique au prisme des géographies actuelles : *emotional geography*, géographie du quotidien, théories non représentationnelles, *gender studies*, postcolonialisme, économie territoriale... » (Canova, 2014 : 1). On retrouve ici l'idée qu'un

sujet basé sur la musique conduit à aborder diverses dimensions géographiques, comme c'est le cas pour cette recherche centrée sur le chant. Le fait que cette dernière reprenne à la fois des interrogations d'ordre culturelle, sociale, politique et urbaine, l'inscrit donc *de facto* dans le champ de la géo-musique (voir Figure 8).

Les nouvelles approches qui voient le jour dans les années 2000, avec une multiplication de travaux de recherche en provenance d'Australie, de Nouvelle-Zélande et de France (Raibaud, 2009b : 2) semblent toujours relever d'une forme de géographie par la musique. Les études anglaises et océaniennes, souvent qualifiées de « postmodernes », portent « principalement sur des thématiques telles que "l'ethnicité", le "gender" ou l'"*embodiement*" » (Guiu, 2006 : 10). Le but est alors de « croiser » ces notions pour « analyser le rôle de la musique dans la constitution de lieux éphémères pour de nouvelles communautés imaginées » (Guiu, 2007 : 1). La notion d'« *embodiement* », généralement traduite par le terme « cognition incarnée », provient des recherches en sciences cognitives. Ces dernières ont pour but de « réévaluer la place du corps dans l'ensemble des phénomènes cognitifs » et de considérer l'esprit toujours comme « inscrit dans un corps » (*embodied*) et « situé dans un environnement »[289] (*embedded*). Les expériences sensorielles sont donc parties prenantes de ce processus.

En géographie musicale, plusieurs auteurs se sont donc penchés sur le rôle que la musique peut avoir dans l'« *embodiement* ». Susan J. Smith (2000) propose ainsi de s'interroger sur « comment les corps sont touchés par la musique et comment la musique est expérimentée à travers les corps »[290] (Smith, 2000 : 632, *in* Canova, 2012 : 252). Ben Anderson (2005) de l'université de Durham propose également une réflexion sur « la construction de jugement d'opinion au travers des expériences musicales du quotidien ». Son propos est alors de « déconstruire l'idée reçue selon laquelle l'expression du goût, musical en l'occurrence, est un acte stratégique de différenciation qui créé des relations hiérarchiques entre différents "types de corps" » (Canova, 2012 : 89). Pour ce faire, il se positionne en faveur d'« une géographie domestique » (Canova, 2012 : 89), qui « problématise le lien entre musique et quotidienneté » (Canova, 2012 : 151). Il est dès lors possible de proposer « une géographie des affects et de l'affection » (Canova, 2012 : 181) et ainsi de « regarde[r] comment les personnes se servent de la musique comme un "support d'activité" des actions sociospatiales » (Canova, 2012 : 89). Dans la même lignée, Arun Saldanha (2005) montre que « la musique aide à placer les corps

[289] Aix-Marseille Université, 18 février 2019, Appel à communication – Embodiment : le rôle du corps dans la cognition, https://sfere.hypotheses.org/10624, consulté le 16 juin 2022.
[290] « How bodies are experienced through music and how music is experienced through bodies ».

dans des groupes sociaux », mais surtout que « ce sont des effets mystérieux sur le corps qui rendent la musique politique » (Saldanha, 2005 : 707, *in* Canova, 2012 : 523)[291].

La dimension politique connaît également un regain d'intérêt en géographie musicale dans les années 2000. La musique est alors considérée comme un possible « instrument de légitimation, d'affirmation ou de contestation de pouvoirs politiques » (Guiu, 2006 : 19). Plusieurs chercheurs montrent alors « les logiques d'appropriation des pratiques musicales sur un territoire par les pouvoirs politiques et les institutions culturelles » (Guiu, 2006 : 4), ainsi que « les liens entre la production musicale et les idéologies territoriales, notamment dans le cas des politiques culturelles d'affirmation nationale » (Guiu, 2006 : 19). Le néo-zélandais Colin McLeay (2006 : 91) illustre par exemple le rôle joué par le gouvernement australien dans « la politique économique de la musique australienne contemporaine ». À l'époque, l'un des buts recherchés par l'Australie est d'« augmenter l'exportation d'une musique locale » dans un souci de « protection culturelle »[292] (McLeay, 2006 : 91). Une réflexion « axée sur les jeux de pouvoir, économiques et politiques » est également amorcée, notamment par « le poids des médias et des discours » (Guiu, 2006 : 18). L'enjeu principal est alors d'étudier « les relations entre les réseaux mondiaux de l'industrie musicale et les productions et consommations locales » (Guiu, 2006 : 18). John Connell et Chris Gibson (2004) tentent ainsi d'expliquer « le succès de la *world music* », en entamant une réflexion sur « la production de marchés et d'identités culturelles » (Guiu, 2006 :18). Ils montrent alors que les « musiques "ethnicisées" » et les « musiques du monde » sont l'expression d'un multiculturalisme et « participent à la construction et à la légitimation de frontières », amenant alors à une réflexion sur la territorialisation et la « déterritorialisation » (Guiu, 2006 : 18).

Cette réflexion sur la notion de territoire est particulièrement suivie en France avec des interrogations autour des « liens entre les pratiques et manifestations musicales et les dynamiques de territorialisation » (Guiu, 2006 : 10). Yves Raibaud (2006, 2007 et 2009) et Jean-Marie Romagnan (2003) cherchent, d'une part, à rendre compte des interactions qui existent entre la musique et la territorialisation générée par cette pratique (Romagnan, 2003 :22) et, d'autre part, à montrer les « jeux d'appropriation-désappropriation des espaces » qui en résultent (Raibaud, 2009b : 3). Jean-Marie Romagnan propose alors une méthode spécifique,

[291] « Music helps place bodies into social groups. […]I suggest it is precisely in rather mysterious effect on the body that makes music political ».

[292] « National-scale policy rhetoric highlighting the need for "cultural protection" focused attention away from an interest in the economics of popular music, a balance evident in policies of Australian federal governments. In seeking to increase the export potential of locally produced music, Australian governments have come to hold an important place in the political economy of contemporary Australian music ».

qui s'appuie directement sur la notion de territoire, pour mener une « géographie par la musique » (Romagnan, 2003 : 23).

La première étape consiste à « prendre en compte l'ensemble des acteurs, des métiers et des processus qui interviennent dans le fonctionnement du "système musique" et de faire le lien avec les lieux, les territoires, les réseaux et l'ensemble du processus de territorialisation engendré par la pratique de l'activité musicale *in situ* » (Romagnan, 2003 : 24). L'idée essentielle ici semble être l'importance accordée à l'ensemble des acteurs. Cette dernière est reprise dans cette thèse lorsqu'aussi bien la Municipalité shanghaienne que les habitants de la métropole sont considérés comme participant au processus de production urbaine.

Jean-Marie Romagnan conseille ensuite de s'intéresser à « la répartition des équipements et des activités culturelles » afin de pouvoir dresser une « présentation cartographique » selon les échelons d'analyse souhaités (Romagnan, 2003 : 24). Cette cartographie, initialement réalisée à l'appui de statistiques déjà fournies à différents échelons, a ensuite tout intérêt à être complétée par un « travail d'enquête complémentaire auprès des responsables des organismes, producteurs d'activités musicales » (Romagnan, 2003 : 25) afin d'être précisée notamment selon le vécu de chacun des acteurs. En appliquant cette méthode, qui conjugue approche quantitative et qualitative, il est possible de proposer des cartographies précises de l'implantation et de la répartition des lieux de chants en fonction de leur catégorie mais aussi de la réalité de leur fréquentation. La démarche de recherche appliquée dans cette thèse relève donc également, par sa méthodologie, d'une géographie par la musique.

3.2.3.4. La géomusique, une approche mise sur le devant de la scène à partir des années 2010

Une dernière approche de la géographie musicale s'est développée dans les années 2010, notamment en France. Prenant le nom de géomusique, cette manière de faire de la géographie musicale consiste à « questionne[r] la fixation des imaginaires géographiques et ce que lui oppose la réalité mouvante des pratiques spatiales » (Canova et Raibaud, 2017a : 8). Toujours centrée sur une réflexion autour des « processus de territorialisation », cette approche a la spécificité d'envisager d'une nouvelle manière « la musique (les musiques) », dès lors considérée(s) « sous l'angle de la relation fixité/fluidité et les musicien.ne.s sous celui de la relation ancrage/mobilité » (Canova et Raibaud, 2017a : 8). L'une des particularités de la géomusique est également d'intégrer à la réflexion sur la recomposition et l'articulation des « territoires musicaux », « de nouveaux récits globalisants tels que la crise climatique,

l'accélération ressentie des migrations, le dérèglement de l'économie mondiale ou la prise en compte d'un monde non-humain » (Canova et Raibaud, 2017a : 8), aussi bien « animal que végétal », ainsi que « les effets de l'industrialisation de la production musicale sur notre environnement » (Canova et Raibaud, 2017b).

Pour ce faire, il apparaît alors nécessaire de considérer « l'espace musical comme *chôra* » (Canova et Raibaud, 2017a : 14) – c'est-à-dire comme un « espace illimité » (Canova et Raibaud, 2017b) – « plutôt que comme *topos* » – entendu comme « lieu défini ». Il est dès lors possible d'entreprendre « une recherche "détachée" du territoire », puisque ce dernier se veut « de plus en plus virtuel et toujours amplifié » (Canova et Raibaud, 2017a : 17). L'« attachement musical », et non plus forcément territorial, devient alors « une clé de compréhension » de ces espaces musicaux (Raibaud, 2021 : 214). Récemment, Yves Raibaud et Nicolas Canova ont également souligné l'intérêt d'engager, en géomusique, une réflexion autour du « pouvoir de la musique » (Raibaud et Canova, 2018 : 17) mais surtout un questionnement « autour du concept de la politisation de la musique » (Raibaud et Canova, 2018 : 12). On retrouve alors ici des interrogations également soulevées dans l'approche nommée ci-dessus « géographie par la musique ».

Ce constat confirme alors l'idée que l'ensemble de ces approches se conjuguent au fur et à mesure qu'elles apparaissent, justifiant que ma recherche relève de plusieurs d'entre-elles. Claire Guiu affirme, en ce sens, qu'« il existe une pluralité des approches » (Guiu, 2006 : 21) et donc qu'« il y a autant de géographies de la musique qu'il y a de géographies » (Guiu, 2006 : 20). Elle souligne toutefois que toutes ces approches ont également « des perspectives convergentes » (Guiu, 2006 : 21). D'abord, « les acteurs, les agents de diffusion et les manifestations musicales » mobilisés dans quasi toutes les études de géographie musicale « sont des objets géographiques cartographiables » (Guiu, 2006 : 21). Ensuite, au sein de chaque recherche, « les pratiques et les comportements musicaux (événements, consommation, production) sont mesurés et évalués au prisme de la spatialité à différentes échelles » (Guiu, 2006 : 21). Enfin, « le contexte social et culturel est toujours pris en compte », puisqu'« on analyse tantôt le rôle du contexte sur les processus musicaux, tantôt l'impact des processus musicaux sur le contexte culturel, social voire économique » (Guiu, 2006 : 21).

Parmi les quatre formes principales de géographie musicale – géographie de la musique, géographie sonore, géographie par la musique, géomusique –, mon approche relève donc principalement de la géographie par la musique, par sa méthode, mais également d'une géographie de la musique et d'une géomusique (voir Figure 7). L'un des objectifs est en effet

de comprendre la structuration interne de la ville et de la société shanghaiennes par l'intermédiaire des lieux de chant, afin de pouvoir ensuite appréhender en quoi cette activité participe à la production notamment sociale et politique de la métropole. L'étude de l'implantation et de la répartition des lieux de chant au sein de la métropole, première étape de ce travail, se rapproche alors de la géographie de la musique. Une fois cette étape réalisée, le chant apparaît alors comme géo-indicateur, dans un premier temps de l'organisation socio-spatiale de la ville, puis, en raison de la survenue de l'épidémie de covid, comme « indicateur » (géo)politique de la place qu'il occupe en Chine et de la manière dont il est mobilisé à des fins politiques. En ce sens, en illustrant la manière dont le chant est de plus en plus politisé en Chine, notamment en temps de crise, la partie de cette recherche basée sur des données récoltées en ligne rejoint donc à certains égards la branche de la géomusique.

Figure 7 : Les différentes approches géo-musicales convoquées dans cette thèse

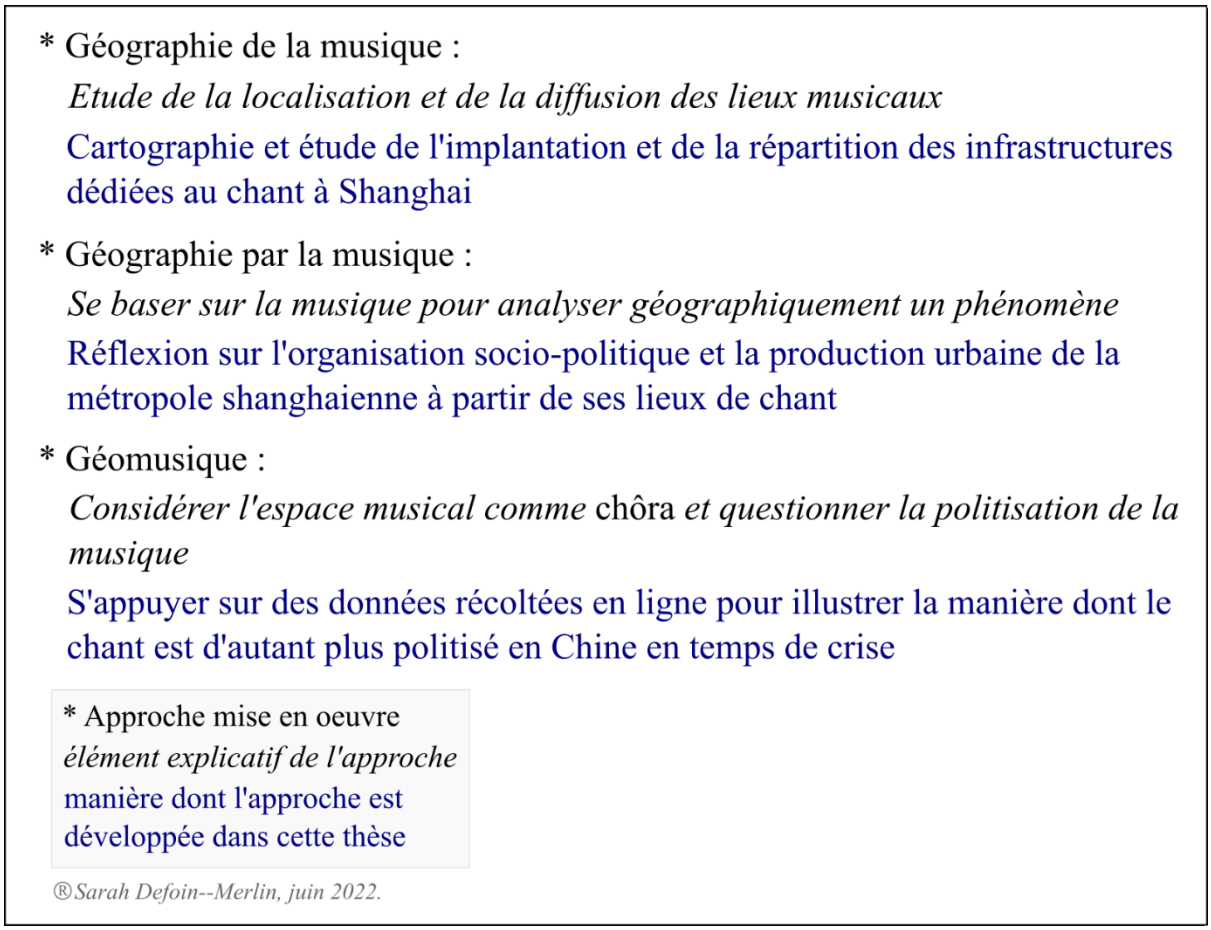


Tableau 1: L'histoire, les principes et les méthodes des différentes approches qui se conjuguent actuellement en géographie musicale

Type d'approche	**Date d'apparition**	**Chercheur ou école représentatif du courant (nation, année de publication des travaux clés)**	**Courant géographique influent**	**Principe et méthode**
Géographie de la musique	Années 1970	Ecole de Berkeley (Etats-Unis) : G. O. Carney (1978) P. Nash (1979)	*New Geography* Analyse spatiale	Approche diffusionniste, quantitative, descriptive et cartographique : analyse des genres musicaux d'Amérique du Nord selon leur origine, leur localisation, leur diffusion, leur évolution et leur réception
Géographie sonore	Fin des années 1970 - années 1980 - début des années 1990	D. Pocock (Royaume-Uni, 1989) S.J. Smith (Royaume-Uni, 1994) A. Leyshon, D. Matless et G. Revill (Royaume-Uni, 1995)	*Cultural Studies* Etudes transdisciplinaires sur le bruit et les paysages et espaces sonores à l'appui de la notion de *soundscape* Géographie de la perception	Prise en compte du sonore dans l'analyse musicale (Canova, 2012 : 183) : le son est expérience et la musique devient texte (Guiu, 2006 : 7) Considération du fait sonore comme ce qui structure l'espace et rend compte des rapports de pouvoir, des modes d'appropriation de l'espace, mais aussi de la relation au lieu et de l'interaction entre lieu, espace et musique Approche humaniste centrée sur « l'écoute sonore de l'urbain et du quotidien » via « les représentations, l'imagination et l'expérience sensible des lieux » (Guiu, 2006 : 14)

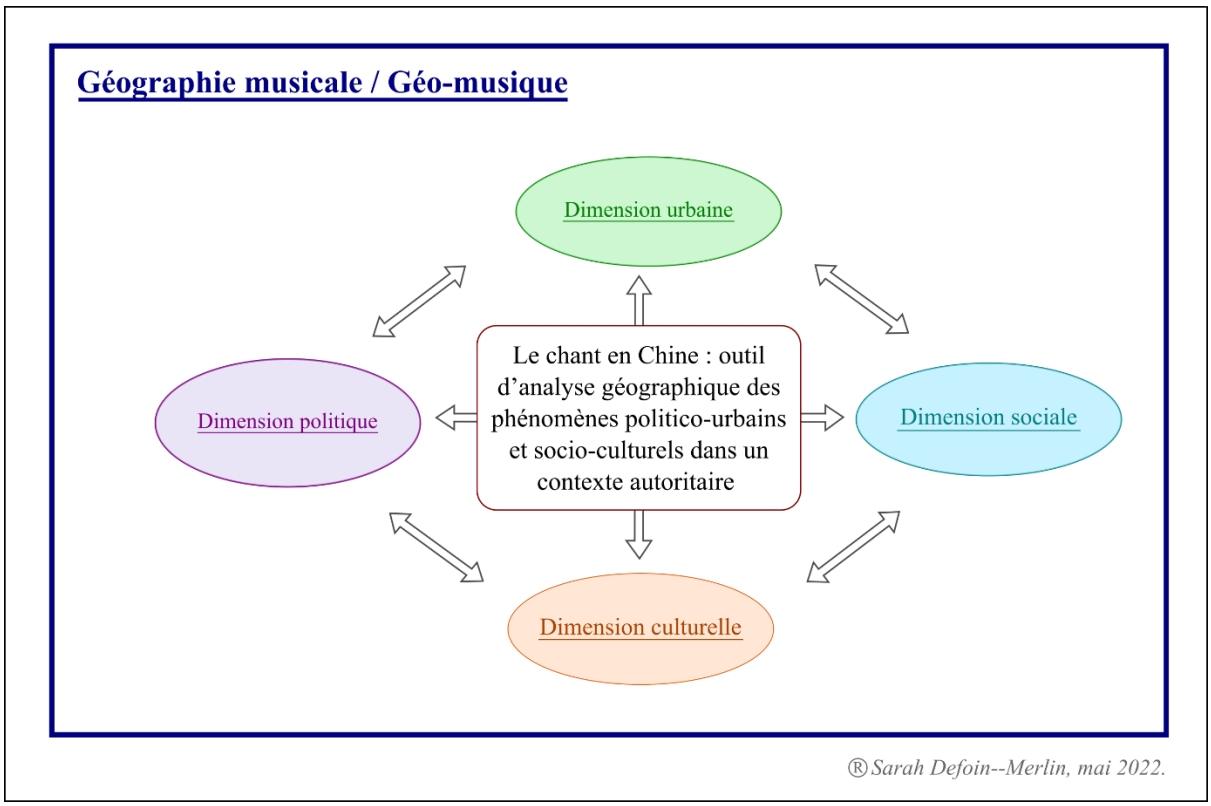
Géographie par la musique	Années 1990	P. Moss (Etats-Unis, 1992)	*Cultural turn*	Renouveau méthodologique avec une variation des techniques d'enquêtes, des concepts utilisés et des échelles, avec une prépondérance de l'échelle locale (Guiu, 2006 : 7-13)
		R. Hudson (Royaume-Uni, 1995) L. Kong (Singapour, 1995)	Géographie morale	Recherches autour des « conditions d'émergence » des « lieux consacrés à la production musicale », de la « territorialisation des objets musicaux », et du rôle de la musique « dans la promotion et la structuration des territoires » (Guiu, 2006 : 13 ; 2007 : 1) et dans la construction des lieux
		D. S. Bowen (Etats-Unis, 1997)		Réflexions centrées sur « la place des choix, des pratiques et des représentations musicales dans la construction d'identités, de *sense of place* et d'imaginaire » (Guiu, 2007 : 1)
		M. Crang (Royaume-Uni, 1998)		Prise en considération de « la dimension politique de la musique » (Canova, 2012 : 182)
	Années 2000	S. J. Smith (Royaume-Uni, 2000)	« géographies actuelles : *emotional geography*, géographie du quotidien, théories non représentationnelles, *gender studies*, postcolonialisme, économie territoriale » (Canova, 2014 : 1), géographie postmoderne (Guiu, 2006 : 10)	Croisement des notions d'ethnicité, de genre et d'*embodiement* pour « analyser le rôle de la musique dans la constitution de lieux éphémères pour de nouvelles communautés imaginées » (Guiu, 2006 : 10 ; Guiu, 2007 : 1)
		A. Saldanha (Etats-Unis, 2005) McLeay (Nouvelle-Zélande, 2006) J. Connell et C. Gibson (Australie, 2004)		Renouvellement d'intérêt pour la dimension politique de la musique : étude des « logiques d'appropriation des pratiques musicales sur un territoire par les pouvoirs politiques et les institutions culturelles » et analyse des « liens entre la production musicale et les idéologies territoriales, notamment dans le cas des politiques culturelles d'affirmation nationale » (Guiu, 2006 : 4-19)
		J.M. Romagnan (France, 2003) O. Soubeyran (France, 2006)		Réflexion sur la notion de territoire autour des « liens entre les pratiques et manifestations musicales et les dynamiques de territorialisation » à partir d'une méthode conjuguant analyse quantitative et qualitative (Guiu, 2006 : 10)
		Y. Raibaud (France, 2006)		Considérer la musique et les pratiques musicales comme des « géo-indicateurs » spatiaux et sociétaux afin de mieux comprendre comment les hommes s'approprient, transforment et perçoivent les territoires

Géomusique	Années 2010	Y. Raibaud et N. Canova (France, 2017-2018)		Réflexion autour de la territorialisation et de la territorialité, analysées au regard de la fixité et de la fluidité musicales et de la relation ancrage / mobilité des musiciens (Canova et Raibaud, 2017a : 8) : « l'attachement musical » devient alors « une clé de compréhension » de l'espace et du territoire (Raibaud, 2021 : 214) Questionner l'opposition entre imaginaire géographique fixe et pratiques spatiales mouvantes par l'intermédiaire des géo-indicateurs que sont les musiques (Canova et Raibaud, 2017a : 8) Considérer « l'espace musical comme *chôra* » et non « comme *topos* » pour comprendre comment les territoires musicaux se recomposent et s'articulent compte tenu de « nouveaux récits globalisants (crise climatique, accélération ressentie des migrations, dérèglement de l'économie mondiale, prise en compte d'un monde non humain, effets de l'industrialisation de la production musicale sur l'environnement) » (Canova et Raibaud, 2017a : 8)

Sources : Guiu, 2006, 2007 ; Raibaud, 2009 a et b ; Canova, 2012, 2014 ; Romagnan, 2003 ; Raibaud et Canova, 2017a.

Réalisation : Sarah Defoin--Merlin, juin 2022.

Figure 8 : L'ancrage théorique de cette thèse dans le champ de la géo-musique



3.3. Mêler des interrogations sur la musique et l'urbain, une démarche qui s'ancre dans les *Urban Music Studies*

Cette thèse, en s'appuyant sur le chant pour questionner la production urbaine ainsi que les caractéristiques socio-culturelles et politiques chinoises, s'ancre également dans le réseau naissant des *Urban Music Studies*.

3.3.1. Les *Urban Music Studies*, un réseau de recherche récemment constitué

Une réflexion autour de l'intérêt de regrouper au sein d'une même « discipline » l'ensemble des travaux de recherche s'intéressant de façon concomitante à la musique et à l'urbain a commencé à se concrétiser en décembre 2016 avec la création d'un site Internet dédié aux *Urban Music Studies*. L'ambition était alors, selon l'une des premières publications mise en ligne le 15 décembre 2016, de « mettre en relation les chercheurs de différentes disciplines et tous les acteurs intéressés par le travail sur les différentes relations existantes entre la musique et la ville »[293]. En collectant et en partageant des ressources, tout en menant des discussions sur différents sujets directement en lien avec cette thématique, l'enjeu principal était alors de « participer à la construction d'un véritable réseau » pouvant ensuite mener à « institutionaliser les *Urban Music Studies* »[294]. Ce projet faisait alors suite aux recherches autour des « *music cities* » (villes musicales) portées par un groupe de chercheurs de l'université Leuphana de Lüneburg en Allemagne. Alenka Barber-Kersovan, l'une des chercheuses à la base de la constitution de ce réseau, explique la naissance des *Urban Music Studies* de la manière suivante :

[293] « With this Blog, we´d like to connect scholars of different disciplines and all interested actors working on the varying relationships between music and the city. », https://urbanmusicstudies.org/2016/12/15/welcome/, consulté le 10 août 2022.
[294] « help to build up a network in this! Let´s institutionalize Urban Music Studies! », https://urbanmusicstudies.org/2016/12/15/welcome, consulté le 10 août 2022.

« Tout est parti d'une observation politique. Cette observation était que Hambourg, où je vivais, avait été érigée comme une ville musicale. C'était un sujet politique. Nous avons donc voulu savoir ce qu'était une ville musicale. Quelques années plus tard, Volker, Robin[295] et moi avons publié un livre intitulé *Music City : Musikalische Annäherungen an die "kreative Stadt"* [*Ville musicale : les approches musicales dans la "ville créative"*, publié en 2014]. Quand nous travaillions sur ce livre, nous avons découvert qu'il y avait du contenu pour plus d'un livre. Nous avons donc commencé à chercher des projets similaires. Nous avons alors créé notre site Internet. Il n'est pas parfait, il n'est pas exhaustif, mais c'est plutôt une bonne mise en relation entre ce qui est fait ou ce qui est recherché dans ce que nous avons nommé les *Urban Music Studies*. Notre première conférence portait sur ce sujet des "villes musicales" »[296].

Entretien réalisé par visioconférence, le 2 août 2022, avec Alenka Barber-Kersovan.

Le deuxième moment fondateur correspond à la tenue, du 23 au 25 novembre 2018 à l'université Leuphana, de la première conférence *Groove the City*, dont la thématique précise était « les politiques urbaines et musicales entre réseaux informels et gouvernance institutionnelle »[297]. L'appel à communication faisait alors état de la dynamique et de la réciprocité de la relation entre musique et ville. La musique était présentée comme « une part centrale de la culture urbaine », puisque « formant des communautés et agissant comme une ressource symbolique » [298]. Réciproquement, « l'urbain » était dépeint comme « une part centrale de la musique », puisque cette dernière « extrait et a la primauté de mettre en avant les particularités urbaines »[299]. L'enjeu était alors d'analyser, de manière transdisciplinaire, aussi bien les « politiques *top-down* de "la coalition de la croissance urbaine" que les approches *bottom-up* […] promouvant les droits humains, les objectifs de soutenabilité et le "droit à la ville" démocratique »[300]. Les principes de pluridisciplinarité ainsi que l'intérêt pour les pays dits du Sud et les « villes et pays "périphériques" »[301] étaient alors déjà énoncés. La dernière

[295] Volker Kirchberg et Robin Kuchar sont deux des autres chercheurs à l'origine des *Urban Music Studies.*

[296] « We start from a political observation. It was the observation that Hamburg, were where I live, has been pushed as a music city. It was a political issue. So we wanted to know what is a music city. Few years after Volker, Robin and me, we published a book named *Music City: Musikalische Annäherungen an die "kreative Stadt" [Music City :Musical Approaches to the "creative city"* published in 2014] . But when we were working on this book, we discover that it is much more substance than just for a book, and we started to search for similar project. So we created our website. It is not perfect, it is not all inclusive but it's a quite good connection between what is being done or being researched in what we coin Urban Music Studies. So we made our first conference on this topic "music cities" ».

[297] « Groove the City. Urban Music Policies between Informal Networks and Institutional Governance », https://urbanmusicstudies.org/call-groove-the-city/, consulté le 10 août 2022.

[298] « Music is a central part of urban culture; it forms communities and acts as a symbolic resource », https://urbanmusicstudies.org/call-groove-the-city/, consulté le 10 août 2022.

[299] « And the "urban" is a central part of music; music mines and scoops urban particularities », https://urbanmusicstudies.org/call-groove-the-city/, consulté le 10 août 2022.

[300] « the top-down politics of the "urban growth coalition", these bottom-up approaches are […] promoting human rights, sustainability goals, and the democratic "Right to the City" », https://urbanmusicstudies.org/call-groove-the-city/, consulté le 10 août 2022.

[301] « the "Global South" and other "peripheral" cities and countries », https://urbanmusicstudies.org/call-groove-the-city/, consulté le 10 août 2022.

page du livret regroupant les résumés de chacune des interventions insistait alors sur l'importance « d'essayer de définir la portée et les frontières des travaux reliés aux *Urban Music Studies* en vue d'établir les *Urban Music Studies* comme un nouveau domaine de recherche inter- et transdisciplinaire »[302].

La conférence *Groove the City 2020*, qui s'est tenue à Lüneburg du 13 au 15 février 2020, marque le troisième moment fort de la constitution du réseau des *Urban Music Studies*. La réflexion était alors centrée sur « construire et déconstruire les espaces urbains par la musique »[303]. Cette conférence avait pour but de questionner plus précisément les relations entre musique et ville, en s'interrogeant notamment sur « l'appropriation de la ville par la musique et l'appropriation de la musique par la ville »[304]. Les contributions s'organisaient selon trois thèmes centraux.

Le premier était centré sur « la musique au sein des espaces urbains matériels et sociaux »[305]. Les réflexions qui en découlaient portaient notamment : sur « la manière dont la musique affecte et est affectée par l'environnement urbain construit par l'architecture et par la planification urbaine », sur « comment l'identité est formée par l'espace et la musique » ainsi que sur la « façon dont les lieux musicaux créent un capital symbolique pour les villes »[306].

Le second volet abordait « l'expérience des espaces urbains par la musique »[307]. Les propos étaient alors centrés sur « les propriétés musicales et acoustiques de l'environnement sonique et musical des espaces urbains », sur « l'association mentale d'une musique avec une ville » et sur « la manière dont la ville influence la musique »[308].

---

[302] « The Urban Music Studies Scholars' Network tries to define the range and frontiers of Urban Music Studies related work in order to establish Urban Music Studies as a new inter- and transdisciplinary field of research », https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2018/11/Book-Of-Abstracts_Groove-the-City_2018.pdf, consulté le 11 août 2022.

[303] « Constructing and Deconstructing Urban Spaces through Music », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

[304] « the appropriation of the city by music or the appropriation of music by the city », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

[305] « Music in material and social urban spaces », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

[306] « How does music affect and how is it affected by the built urban environment, by architecture and urban planning? » / « How is identity formed by space and music? » / « How do musical scenes create symbolic capital for cities? », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

[307] « Experiencing urban spaces by music », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

[308] « What are the musical or acoustical properties of the sonic and musical environment in urban spaces? » / « How is music mentally associated with the city? » / « How the city influences music? », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

Enfin, la dernière catégorie de contributions regroupait les études sur « la musique et les espaces urbains politiques »[309]. Les interrogations portaient alors autour de « la manière dont les interventions politiques affectent différents niveaux de la vie musicale », sur « la nature de la relation des agendas de planification politique de la ville avec la musique et le design sonique » et sur « comment la musique peut aider à construire des espaces urbains ? »[310]. Ce dernier point sur « la mise en forme de l'espace de la ville par la musique »[311] m'a permis de présenter les premières conclusions de ma réflexion sur la production urbaine à Shanghai appréhendée par le chant.

Au terme de la conférence, à l'occasion de la dernière rencontre entre les participants, une discussion a été ouverte pour tenter de préciser à nouveau les contours des *Urban Music Studies*. La compilation de l'ensemble des discussions, en plus des contributions de plusieurs chercheurs fondateurs, devrait donner lieu à la publication dans les prochains mois d'un ouvrage reprenant les principes théoriques et méthodologiques de ce nouveau domaine de recherche. Une troisième conférence sur ce thème devait se tenir en juin 2022 mais cette dernière a été annulée en raison de la difficulté d'organiser une telle rencontre alors que l'épidémie de covid avait repris en Europe au début de l'année 2022.

3.3.2. Les *Urban Music Studies*, un réseau de recherche transdisciplinaire et interculturel qui considère conjointement le développement musical et urbain

Les principes et les méthodes des *Urban Music Studies* énoncés lors de la conférence *Groove the City 2020*, et également présentés sur leur blog dédié, sont ici détaillés. L'entretien réalisé avec Alenka Barber-Kersovan constitue un avant-propos qui illustre de manière synthétique l'état des lieux actuel de la définition de ce réseau.

> « Les *Urban Music Studies* sont, comme toutes les autres *studies*, une invention. C'est une sorte de possibilité de réunir une partie des travaux menés jusqu'à présent et qui considèrent d'une certaine manière cette relation entre la musique et la ville. Cela ne signifie pas que nous nous interrogeons sur la musique **dans** la ville. Ce n'est pas la musique dans la ville. C'est la relation entre la musique et l'urbain […].
> On peut aussi se demander ce que sont les *Urban Music Studies* en se demandant qui appartient à notre réseau. Il y a des musicologues, des personnes qui s'inscrivent dans les *urban studies*, une grande part d'entre eux se rapprochent d'une manière ou d'une autre de la sociologie, certains sont ethnologues, il y a aussi des architectes, des urbanistes. Il y a aussi beaucoup de

[309] « Music and political urban space », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.
[310] « How do political interventions affect different levels of musical life? » / « What is the relationship of political city planning agendas to music and sound design? » / « How can music help to construct urban spaces? », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.
[311] « The shaping of city space through music », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

personnes qui viennent des *heritage studies*, des *nights studies*, de l'économie, de la cartographie, de la netnographie, et ainsi de suite. Jusqu'à maintenant notre réseau regroupe plus ou moins 800 personnes […].

Nous croyons donc que c'est un nouvel angle possible pour regarder et mener des recherches sur les choses, au-delà des disciplines classiques. C'est quelque chose qui arrive, qui se développe et dans lequel beaucoup de personnes, provenant de disciplines différentes, travaillent »[312].

Entretien réalisé par visioconférence, le 2 août 2022, avec Alenka Barber-Kersovan.

Dans la partie « à propos » du site Internet consacré aux *Urban Music Studies*, ce terme est désigné plus précisément comme « un mot parapluie qui prend en compte l'ensemble des efforts et des perspectives disciplinaires » réunis au sein de ce « nouveau domaine de recherche »[313]. Le blog est alors présenté comme « un réseau de chercheurs multi- et transdisciplinaire qui considère les différentes relations entre les formes musicales, les acteurs, les institutions et la ville »[314]. L'objectif affiché est « d'institutionnaliser tous les types de travaux académiques et appliqués dans ce domaine »[315] afin de mettre en lien les recherches de disciplines différentes. Cela signifie que « le temps est venu de faire dialoguer les différentes approches disciplinaires alliant musique et ville des *Urban Studies*, de la musicologie, des *Popular Music Studies*, des *Cultural Studies*, de la sociologie, à l'économie, la géographie, et l'histoire »[316], ainsi que l'ensemble des autres disciplines citées par Alenka Barber-Kersovan telles que les *heritage studies*, les *night studies*.

D'un point de vue théorique les principes des *Urban Music Studies*, synthétisés par Alenka Barber-Kersovan dans son entretien, s'appuient sur plusieurs hypothèses. La principale

[312] « Urban Music Studies is, as all other studies, an invention. It is a sort of possibility how to put together the party of works which has been done so far and which is kind of considering this relationship between the music and the city. And it doesn't mean that we are discussing music **in** a city. It's not music in a city. It's the relationship between the music and the urban. […] You could also ask what is Urban Music Studies by asking the question who is in our network. There are musicologist, urban studies people, most of them are kind of somehow sociologist, ethnologists, they are also architects, some urban planners. There is also very much people in heritage studies, night studies, economy, cartography, mapping, Internet ethnography, and so on. Until now we have more or less 800 people in the network.[…] So we believe it's a possible new ankle how to look at things and how to research things and how to go beyond the classical disciplines. It's something it is coming, it is something which is developing, something in which a lot of people also from very different disciplines are working on ».

[313] « Urban Music Studies is an umbrella term and encompasses all efforts and disciplinary perspectives », https://urbanmusicstudies.org/about/, consulté le 11 août 2022.

[314] « The Urban Music Studies Blog is a multi- and transdisciplinary network of researchers regarding the different relationships between musical forms, actors, institutions and the city », https://urbanmusicstudies.org/about/, consulté le 11 août 2022.

[315] « Our aim is to institutionalize all kinds of academic and applied work in the field, », https://urbanmusicstudies.org/about/, consulté le 11 août 2022.

[316] « This means it now is the time to interrelate different disciplinary approaches to music and the city from Urban Studies, Musicology, Popular Music Studies, Cultural Studies, Sociology to Economy, Geography and History, », https://urbanmusicstudies.org/about/, consulté le 11 août 2022.

est « qu'il existe des échanges vitaux entre la musique et la ville »[317]. De ce constat découlent alors les idées relatives à la production urbaine, selon lesquelles la musique « participe de manière intrinsèque à la logique des villes » et « contribue à façonner l'image de la ville »[318]. D'autres considérations sont plus économiques et politiques et présentent la musique comme « une part importante de l'économie des villes et de la régénération urbaine » ainsi qu'un « enjeu de la politique urbaine, objet de législations »[319]. Les dimensions historiques et culturelles associées conjointement à la musique et à l'urbain ne sont pas en reste, puisque la musique est aussi appréhendée comme « un composant essentiel de l'héritage culturel des villes » et « un pivot de la culture urbaine et des industries créatives »[320], comme c'est le cas à Shanghai.

L'intérêt des *Urban Music Studies* est également de « faire varier les perspectives méthodologiques entre une approche basée sur la théorie et les statistiques et une recherche empirique, historique et ethnographique »[321]. Sara Adhitya, l'une des intervenantes centrales (*keylecturer*) lors de la conférence de 2020, qui contribue à la rédaction de l'ouvrage sur la méthode des *Urban Music Studies*, précise ainsi :

> « La méthodologie des *Urban Music Studies* n'est pas encore totalement définie mais l'une de ses spécificités est de regrouper toutes les méthodologies des différentes disciplines réunies au sein des *Urban Music Studies*. Les *Urban Music Studies* ont donc pour ambition de ne pas se limiter à une méthodologie mais de s'ouvrir à différentes méthodes. En unifiant, au sein d'un même sujet, deux, trois, quatre disciplines, cela peut permettre d'élargir les compétences et d'avoir à disposition plusieurs outils. Il n'y a donc pas de limite, ce qui constitue à la fois la difficulté et l'avantage de maintenir une méthodologie ouverte. »
>
> Entretien réalisé à Paris, le 4 juillet 2022, avec Sarah Adhitya.

Du fait de leur pluralité méthodologique, les *Urban Music Studies* encouragent également une conjugaison des approches descendantes (*top-down*) et ascendantes (*bottom-up*). Lors de la session concluant la conférence *Groove the City 2020*, Volker Kirchberg soulignait ainsi que l'approche « *top-down* » met notamment en lumière « la légitimation économique et

[317] « There is a vital exchange between the music and the city », https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2020/02/Urban-Music-Studies-Flyer_2020.pdf, consulté le 11 août 2022.
[318] « Music is a part of the intrinsic logic of cities » / « music contributes to the image design of a city », https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2020/02/Urban-Music-Studies-Flyer_2020.pdf, consulté le 11 août 2022.
[319] « Music is an important part of the economy of cities and urban regeneration » /« music can become an issue of urban politics and policies », https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2020/02/Urban-Music-Studies-Flyer_2020.pdf, consulté le 11 août 2022.
[320] « Music is an essential component of the cultural heritage of cities » / « music is a pivotal part of urban culture and the Creative Industries », https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2020/02/Urban-Music-Studies-Flyer_2020.pdf, consulté le 11 août 2022.
[321] « as well as varying methodologic perspectives from theory-based and statistics to empiric, historic and ethnographic research », https://urbanmusicstudies.org/about/, consulté le 11 août 2022.

politique » qui rend possible des projets urbains basés sur la musique. L'approche « *bottom-up* », quant à elle, permet « d'illustrer comment différents groupes de personnes s'emparent de la musique » et investissent certains lieux pour « exprimer leur diversité mais aussi les tensions » qui peuvent exister entre elles. Ces deux approches se retrouvent dans cette thèse puisqu'en partant du chant, il est possible de rendre compte du double mouvement de production urbaine par sa construction formelle, d'une part, et sa fabrique plus informelle, d'autre part. Cette double approche permet également de considérer « notamment les différences entre les ville du Nord et les villes du Sud »[322], ce qui requiert alors des « approches théoriques et méthodiques venues de différentes perspectives »[323] et en particulier de pays différents.

Ce courant en cours de structuration a donc également « pour point de départ, l'interculturalité » ainsi qu'une « attention particulière portée aux régions géographiques habituellement exclues du discours scientifique, comme les pays du Sud »[324]. Son principal objectif est donc « d'apporter de nouvelles perspectives sur le rôle de la musique dans le processus accéléré d'urbanisation »[325]. L'étude proposée ici, au-delà du fait que Shanghai est encore parfois classée dans les Suds, s'inscrit donc dans ce courant surtout par l'intérêt porté au chant comme révélateur de la production urbaine et donc de l'urbanisation de la métropole (voir Figure 9).

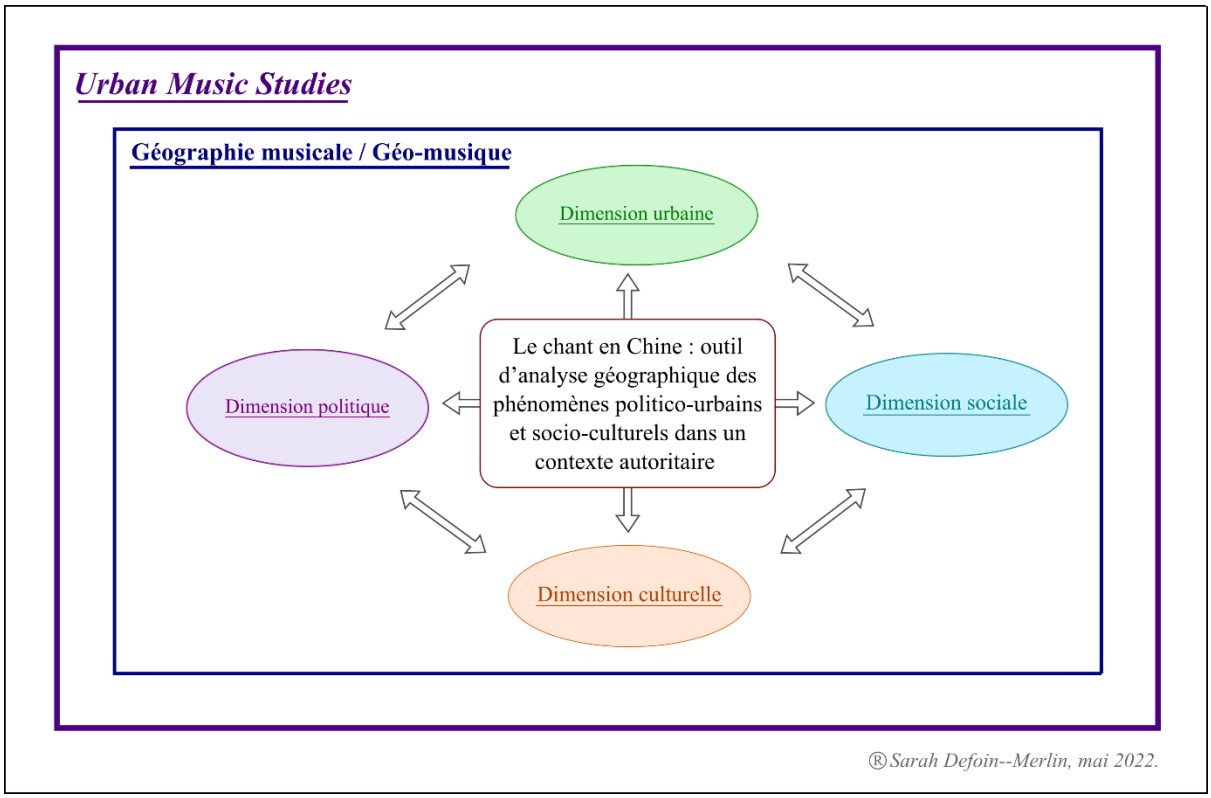
Cette volonté de faire dialoguer les chercheurs de disciplines mais aussi de continents différents était perceptible dans la diversité de pays représentés lors de la conférence *Groove the city 2020*, ainsi que dans la constitution même du comité éditorial consacré à la rédaction des ouvrages dédiés aux *Urban Music Studies*. Parmi les pays représentés dans ce comité éditorial sont présents : en Europe, l'Allemagne (avec les chercheurs Alenka Barber-Kersovan, Lisa Gaupp, Volker Kirchberg et Robin Kuchar de l'université Leuphana de Lüneburg), la Finlande (avec Giacomo Bottá de l'université d'Helsinki et Martin Cloonan de l'université de Turku), le Portugal (avec Paula Guerra de l'université de Porto), le Danemark (avec Fabian Holt de l'université de Roskilde) et l'Autriche (avec Rosa Reitsamer de l'université

[322] http://fox.leuphana.de/portal/de/activities/what-is-urban-music-studies-ums-and-what-could-it-be(0112b1b8-fa0f-407c-a061-65159c8ba58a).html, consulté le 3 août 2022.
[323] http://fox.leuphana.de/portal/de/activities/what-is-urban-music-studies-ums-and-what-could-it-be(0112b1b8-fa0f-407c-a061-65159c8ba58a).html, consulté le 3 août 2022.
[324] « With its cross cultural point of departure and the focus on countries and geographical regions which are normally excluded from the scientific discourse (such as Global South) », https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2020/02/Urban-Music-Studies-Flyer_2020.pdf, consulté le 12 août 2022.
[325] « bring fresh perspectives on the role of music in the accelerated urbanisation processes », https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2020/02/Urban-Music-Studies-Flyer_2020.pdf, consulté le 12 août 2022.

pour la Musique et les arts appliqués de Vienne et Susana Zapke de l'université privée pour la Musique et l'art de la ville de Vienne) ; en Amérique, les États-Unis (avec Murray Forman de l'université du Nord-Est de Boston), le Canada (avec les chercheurs Daniel Silver de l'université de Toronto et Will Straw de l'université McGill de Montréal) et le Brésil (avec Luciana Mendonça de l'université fédérale de Pernambuco) ; en Océanie, l'Australie (avec Andy Bennett de l'université Griffith à Brisbane) ; en enfin en Asie, l'Inde (avec Pranoo Deshraju de l'université de Hyderabad).

Des chercheurs venus principalement du Nord, et en particulier d'Europe, des États-Unis et d'Australie, ainsi que des chercheurs originaires d'Inde et du Brésil s'ajoutent donc aux universitaires allemands, à l'origine de ce projet. Les pays dits du Sud, même si pour l'instant l'Afrique n'est pas représentée, sont donc partie intégrante de ce nouveau courant de recherche, qui prône une place de plus en plus centrale pour des recherches réalisées par des universitaires originaires de ces pays, comme cela fut énoncé lors de la Conférence *Groove the City 2020*.

Figure 9 : L'ancrage théorique de cette thèse dans le réseau des *Urban Music Studies*



3.3.3. Les *Urban Music Studies*, une manière de considérer ensemble des disciplines proches, jusque-là séparées

Avant de découvrir les *Urban Music Studies* en 2020, j'ancrais mon travail dans les *Sound Studies*, bien qu'associer la musique uniquement au son me questionnait, puisque je ne m'étais par exemple pas intéressée aux tintements des bicyclettes, aux annonces dans les métros, et autres. Je retrouvais toutefois dans ce courant de recherche plusieurs caractéristiques communes au travail que je menais. Au sein des *Sound Studies*, qui s'institutionnalisent depuis une dizaine d'années (Le Guern, 2018), le son est en effet considéré, non pas de manière autonome, mais en prenant en compte « la culture sonore », c'est-à-dire le contexte, notamment politique et social, de production du son, ainsi que les pratiques et les interactions sociales qu'il engendre (Sterne, 2003). Ce principe est appliqué lorsque la place spécifique du chant au sein du contexte chinois est étudiée et que les pratiques urbaines et la sociabilité engendrées par les activités de chant sont prises en compte.

Le son devient alors également une « voie d'accès alternative à des problématiques centrales qui animent la réflexion en sciences humaines et sociales » (Sterne, 2003 : 31). En m'appuyant sur le chant, en tant qu'il permet de donner à voir plus spécifiquement certains aspects de la production urbaine, j'illustrais donc ce principe des *Sound Studies*. Par ailleurs, mes recherches se rapprochaient également des réflexions récentes menées au sein de ce courant autour du rôle et de la portée des sons dans l'aménagement et l'organisation des espaces urbains dans les Suds (Tournier, 2017 ; Steingo et Sykes, 2019). Enfin, l'affirmation des *Sound Studies* comme « un carrefour d'interdisciplinarité » (Le Guern, 2018 : 1), autorisant des approches théoriques et méthodologiques multiples, rejoint la transversalité de mon sujet. Au sein des *Sound Studies*, le constat est fait que le son imprègne de plus en plus l'ensemble de nos activités sociales et quotidiennes (Born, 2013, *in* Thibaud, 2013 : 156).

Les « terrains d'exploration en *Sound Studies* sont donc aussi nombreux que les phénomènes sociaux incluant une dimension sonore » (Le Guern, 2017 : 24) et peuvent donc difficilement s'accommoder aux frontières disciplinaires (Heuguet, 2017 : 2). Cette idée d'interdisciplinarité se retrouve également au sein des *Urban Music Studies*, bien que les fondateurs préfèrent parler de transdisciplinarité.

Devant la similarité de plusieurs points entre *Sound Studies* et *Urban Music Studies*, j'ai donc cherché à comprendre ce qui les distinguait les uns des autres. Les entretiens menés avec Alenka Barber-Kersovan et Sara Adhitya m'ont fourni plusieurs éléments de réponse et

m'ont surtout permis de mieux percevoir la spécificité des *Urban Music Studies*. Alenka Barber-Kersovan indique ainsi :

> « Je ne dirais pas qu'il y a une différence entre les *Urban Music Studies* et les *Urban Studies*, car les *Urban Music Studies* s'appuient aussi bien sur les *Urban Studies* que sur les *Music Studies* ou les *Sound Studies*. Ils sont dans un ensemble, donc il y a beaucoup d'*Urban Studies* [au sein des *Urban Music Studies*], en particulier en termes de théorie, nous découlons directement des *Urban Studies*. Il y a aussi beaucoup de connaissances venant des *Music Studies*, notamment lorsqu'il s'agit de parler de musique classique ou de problèmes théoriques. Bien sûr il y a aussi beaucoup de *Sound Studies*.
>
> La nouveauté des *Urban Music Studies* est précisément de penser ensemble les *Urban Studies*, les *Music Studies* et les *Sound Studies*, et il y a bien sûr une vision très proche [entre ces différentes *studies*]. Il y a donc aussi différentes connexions. Nous devons donc penser cela en termes d'interdisciplinarité, ou mieux, en termes de transdisciplinarité.
>
> Les *Urban Music Studies*, en un sens, intègrent plusieurs aspects de ces différentes disciplines, ou plutôt elles les prélèvent et les fusionnent en quelque chose de nouveau. Et ce qui est nouveau ce n'est donc pas la division, ce qui est nouveau, c'est la relation entre ces disciplines »[326].
>
> Entretien réalisé par visioconférence, le 2 août 2022, avec Alenka Barber-Kersovan.

En cherchant à dépasser les divisions et les clivages qui ont pu exister entre des courants et des disciplines souvent très proches, que ce soit, par exemple, entre *Sound Studies* et *Music Studies*, ou entre sociologie et ethnologie, les *Urban Music Studies* invitent, comme le souligne Sara Adhitya, à « reconsidérer l'ensemble des réalités d'un sujet et ainsi de mieux les appréhender et les comprendre »[327]. En effet, « bien que ce soit la nature humaine de chercher à séparer les choses », « on finit par ne plus voir les choses dans leur ensemble et donc à se priver d'éléments de compréhension »[328]. Les *Urban Music Studies* apparaissent donc comme une tentative de dépasser cette limite, et cela explique la similarité qu'il peut y avoir, par exemple entre *Sound Studies* et *Urban Music Studies*.

Afin de rendre compte et de faciliter la compréhension de cette particularité des *Urban Music Studies* qui réunissent diverses disciplines pour en faire advenir quelque chose de neuf,

---

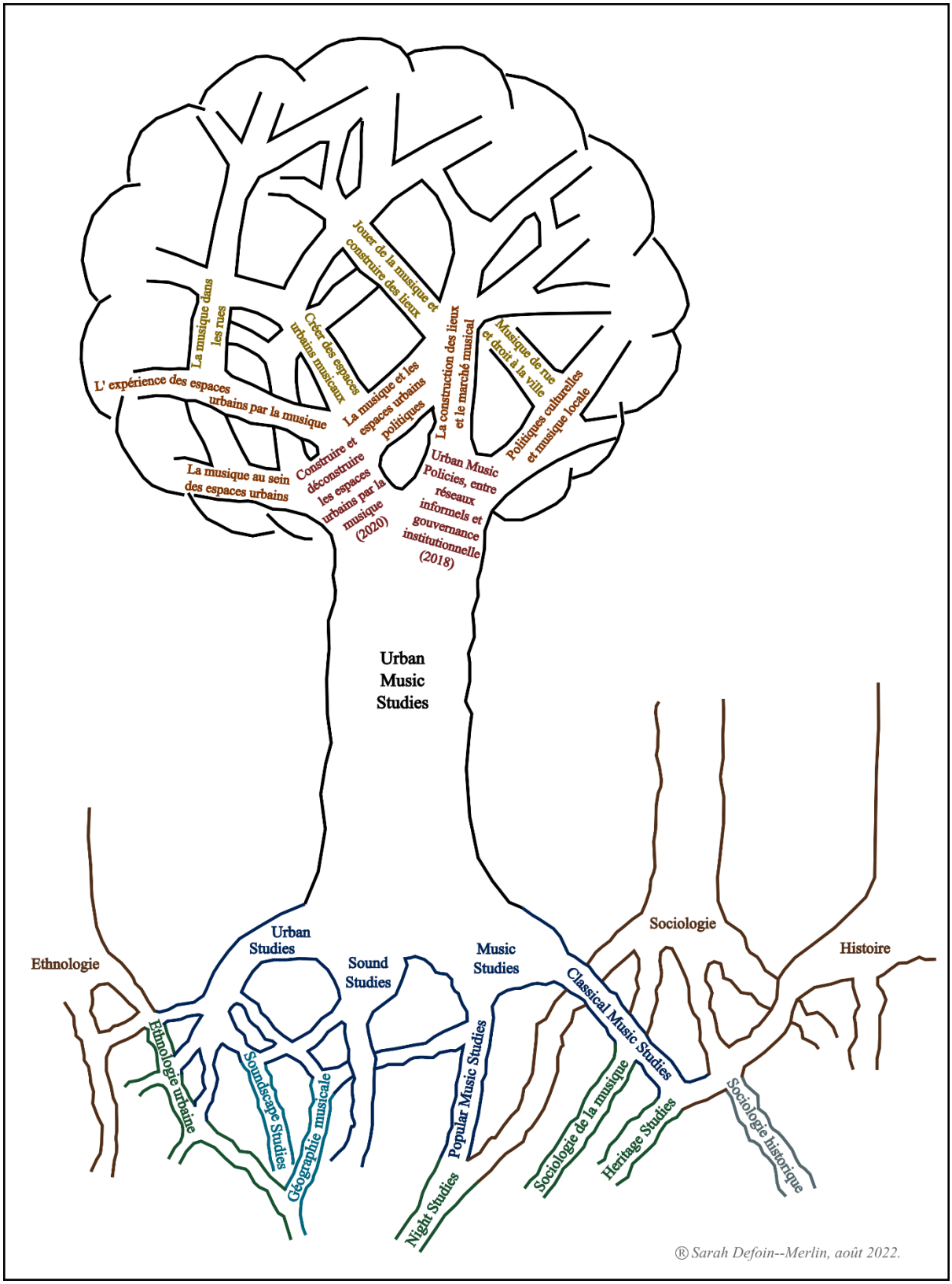
[326] « I wouldn't say that there is difference between Urban Music Studies and Urban Studies because Urban Music Studies rely on Urban Studies as well as Music Studies as well as Sound Studies. They are in a certain package, that's the way, so there is a lot of Urban Studies especially in terms of theory we just coming for Urban Studies. There is a lot of knowledges coming from Music Studies especially in a kind of talk about classical music or theorical problem. And that's of course a lot of Sound Studies.
The new of Urban Music Studies is exactly thinking together Urban Studies, Music Studies and Sound Studies and there is of course a very close line. there are also absolutely different connexions. So we have to think about it interdisciplinary or, better to say, transdisciplinary.
Urban Music Studies is a kind of including some parts of these different disciplines, or rather, it is taking parts and fusing in something new. And what is new it's not the division between the disciplines, what is new is the relationship between these disciplines ».

[327] Entretien réalisé, à Paris, le 4 juillet 2022, avec Sarah Adhitya.

[328] Entretien réalisé, à Paris, le 4 juillet 2022, avec Sarah Adhitya.

il me semble pertinent de les représenter sous la forme d'un arbre conceptuel (voir Figure 10). Cette représentation permet, à l'inverse d'une représentation sous forme de cercles concentriques, comme évoqué lors de ma discussion avec Sara Adhitya, de ne pas réintroduire de limites là où l'enjeu est justement de les effacer. Les *Urban Music Studies* sont alors représentées par le tronc de l'arbre et les différentes disciplines qui les composent en constituent les différentes racines. Les branches correspondent aux différents sujets traités au sein des *Urban Music Studies*. L'intérêt est de rendre compte des échanges mutuels et de l'interdépendance entre les *Urban Music Studies*, les autres disciplines et les sujets traités. Ce schéma synthétique, par sa forme et sa focalisation sur les *Urban Music Studies*, présente certaines imprécisions liées à la proximité contrainte de quelques disciplines entre elles. Par exemple, la géographie musicale, contrairement à ce qui est proposé sur ce schéma, n'est pas directement née de la rencontre entre *Urban studies* et *Music studies*. Une analyse détaillée de l'historique de chacune de ces disciplines pourrait relativiser ces approximations.

Figure 10 : Une représentation possible du lien entre les *Urban Music Studies* (UMS) et les autres disciplines



Légende

Disciplines relativement nouvelles, en lien direct avec les UMS

Disciplines établies depuis longtemps, dont certains aspects sont intégrés aux UMS

Disciplines nées, en partie, de la rencontre entre deux disciplines "anciennes", intégrées aux UMS

Disciplines nées, en partie, de la rencontre entre "anciennes" et "nouvelles" disciplines, intégrées aux UMS

Disciplines nées, en partie, de la rencontre entre deux disciplines "nouvelles", intégrées aux UMS

Thèmes majeurs développés lors des conférences internationales des UMS

Thématiques développées au sein des UMS

Exemples de sujets traités au sein des Urban Music Studies

Cette représentation ne se veut pas exhaustive. Elle vise à être adaptée en fonction de l'évolution des UMS. De nouvelles branches et racines seront donc amenées à être ajoutées. La taille n'est, par ailleurs, pas proportionnelle à l'importance des disciplines mentionnées.

® Sarah Defoin--Merlin, août 2022.

Ce chapitre a permis de rendre compte des différentes étapes de réflexion concernant l'ancrage théorique de ma recherche. Dans un premier temps, le chant, bien que jusqu'alors principalement étudié de manière anthropologique et ethnomusicologique, a été dépeint comme rendant possible, par sa transversalité, des réflexions multidimensionnelles, notamment en termes de géographies culturelle, sociale, urbaine et politique.

Cette pluralité, commune à de nombreux sujets proposant une réflexion géographique basée sur la musique, a été en partie à l'origine de la constitution de la géographie musicale. Ce courant, dans lequel s'inscrit cette thèse, a été très récemment légitimé et institutionalisé en France, après être apparu dans les années 1930 et majoritairement développé dans les années 1970 dans les pays anglo-saxons. Les années 1990 et 2000 ont alors vu cette discipline se développer et peu à peu s'institutionnaliser aussi bien aux États-Unis qu'en France, même si cette dernière accuse un décalage d'une dizaine d'années. Cela n'a cependant pas empêché les chercheurs français en géographie musicale de se singulariser, puisque les années 2010 marquent l'avènement de la « géo-musique » comme champ à part entière dans le paysage universitaire français.

Deux principes majeurs guident alors la géographie musicale. Un premier consiste à considérer la musique comme un outil de lecture et d'analyse d'un espace. Ce principe est repris ici lorsque le chant est appréhendé comme ce qui permet de comprendre certains aspects de la production urbaine. La dimension agissante associée à la musique, deuxième principe de la géographie musicale, rejoint également certaines de mes interrogations sur le chant comme pratique musicale de loisirs, pourtant à l'origine d'un réaménagement voire d'une transformation, momentanée ou plus pérenne, de l'espace urbain.

Plusieurs branches de recherche ont découlé des différentes étapes de constitution de ce courant et se conjuguent dorénavant : une approche diffusionniste qualifiée de « géographie de la musique » ; une géographie principalement basée sur l'étude du fait sonore et désignée comme « géographie sonore » ; une « géographie par la musique » où la musique est considérée comme un « géo-indicateur » ; et enfin une « géomusique » qui place au centre des réflexions la (dé)territorialisation induite par la musique. La géographie de la musique, la géomusique et surtout la géographie par la musique se retrouvent plus dans ma thèse que les deux autres. Si la localisation précise de certains types de chants en Chine, en particulier à Shanghai, est étudiée, le cœur de mon analyse consiste surtout à partir du chant pour proposer une analyse urbaine et politique de la société chinoise.

La mise en perspective de ces différents éléments, avec des courants de recherche parfois plus connus dans le monde universitaire, tels que les *Sound Studies* m'ont ensuite

amenée à chercher s'il existait un courant se rapprochant de ce dernier, où la musique ne serait pas réduite uniquement à sa dimension sonore. Les *Urban Music Studies* se sont alors révélées être assez proches de plusieurs des principes mis en œuvre dans ma thèse. Apparu au milieu des années 2010, ce courant a pour principe directeur de penser conjointement la musique et l'urbain, en s'appuyant sur plusieurs disciplines déjà existantes, aux principes et aux méthodes différentes, de manière à avoir une vue d'ensemble. Les dimensions politiques et sociales sont donc mises à l'honneur dans des réflexions s'interrogeant sur le lien entre musique et urbain, et en particulier sur « la mise en forme de la ville par la musique »[329]. Mon sujet, en proposant une réflexion liant chant et production urbaine, s'inscrit donc directement dans ce courant de recherche en cours de structuration.

[329] « The shaping of city space through music », https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

Conclusion de la première partie

Cette première partie a permis d'expliciter et de justifier les différents concepts théoriques et les méthodes mobilisés dans cette thèse. Le premier chapitre, centré sur le chant en Chine, a permis d'illustrer la prégnance de cette activité dans la société chinoise. Dès les premiers siècles, la musique, et plus particulièrement le chant, a en effet joué un réel rôle dans l'instauration des différentes dynasties puis dans la construction de la nation. Le renouveau musical opéré avec l'avènement de la République de Chine, notamment par la généralisation du recours aux chants scolaires patriotiques et nationalistes pour faire face aux différentes menaces, a été étudié. Une fois cette observation du chant comme outil d'exaltation du peuple posée, les différentes étapes de l'installation et du déploiement du communisme chinois ont été détaillées à l'appui de l'examen du pouvoir d'encadrement et de contrôle de la population associé au chant. Enfin, la diversité de styles et de pratiques musicales en principe offerte par la mondialisation et la réouverture de la Chine depuis 1978 ont été soulignées. Le chant, en plus de sa dimension récréative, est également vecteur de morales et de vertus au sein de la société, quelles que soient les époques considérées.

La transversalité du chant en Chine permet de s'appuyer sur cette activité pour mener des analyses géographiques à différents niveaux. En tant que géo-indicateur, le chant renseigne aussi bien sur l'organisation socio-politique de la ville que sur sa production. La mise en ligne de nombreux chants mobilisés par la population et le gouvernement au cours de la pandémie de covid-19 et leurs retombées géopolitiques en interne et à l'international prolonge, malgré la fermeture des frontières, une étude initialement menée in situ. Une réflexion sur la notion de terrain a dès lors été engagée et a conduit à mettre en lumière la continuité entre le terrain de cette thèse mené sur place et celui réalisé ensuite depuis la France. Le terme de terrain médiatisé a alors été choisi pour désigner cette approche duale.

À l'appui d'une présentation détaillée des bases théoriques et méthodologiques du champ de la géographie musicale, il est apparu que les approches menées dans cette thèse relèvent à la fois de la géographie de la musique, de la géographie par la musique et de la géomusique. Ce travail s'inscrit aussi pleinement dans le réseau des *Urban Music Studies*, tel qu'il est défini actuellement, puisqu'il cherche à montrer en quoi la musique, et plus spécifiquement le chant, participe à la construction et à la fabrication urbaines, aussi bien au niveau social que politique. Les parties suivantes de ce travail, basées respectivement sur le terrain mené in situ puis sur celui réalisé ex situ, seront donc dédiées à la mise en œuvre concrète d'une analyse de géographie musicale.

Partie 2. Des lieux de chant, géo-indicateurs de l'organisation socio-culturelle et de la production urbaine au sein de la métropole shanghaienne

Cette deuxième partie a pour ambition de mettre en œuvre une des manières possibles de conduire une étude de géographie musicale à partir d'un terrain « conventionnel » in situ. Les données mobilisées proviennent, dans leur majorité, des enquêtes menées à Shanghai de janvier à mars 2017, ainsi que de l'analyse de plusieurs plans quinquennaux. Au sein du quatrième chapitre, l'organisation socio-spatiale de la ville-centre de Shanghai sera considérée, à l'appui d'une catégorisation des différents types de lieux de chant. Cette typologie, qui reflète également une fréquentation différente de ces lieux selon la population considérée, rend alors possible une étude de l'organisation de la société selon notamment les classes d'âge et les classes sociales. Une analyse en termes de pratique, de perception et de temporalité de la ville, basée sur la différence d'utilisation des lieux de chant selon les usagers, sera ensuite proposée.

En parallèle de cette lecture de la société à l'appui des lieux de chant, une réflexion sur les activités de chant comme révélatrices de plusieurs phénomènes à l'œuvre dans la production urbaine sera placée au cœur des cinquième et sixième chapitres. La place donnée par la Municipalité à la culture, et en particulier au chant, dans la construction de la ville est détaillée au sein du cinquième chapitre. Une analyse du développement urbain, basée sur la répartition des lieux de chant financés par les autorités publiques au sein de la métropole, permettra de rendre compte de politiques culturelles et urbaines étroitement liées dans plusieurs arrondissements de la ville-centre de Shanghai, avec des conséquences directes sur le devenir des lieux de chant non soutenus publiquement.

Le sixième chapitre reviendra, quant à lui, sur les indices de la fabrication urbaine par les habitants, rendus visibles par les lieux de chant. Une attention particulière sera ainsi portée aux modes d'appropriation variés de la ville, à l'œuvre lors de la tenue de différentes activités de chant. Cette étude de la place que les habitants peuvent occuper dans la production urbaine conduire également à un approfondissement de la notion de droit à la ville. Mettre en regard le rôle de la Municipalité et celui des résidants dans la production urbaine permettra alors de proposer une réflexion sur la notion de gouvernance participative en Chine.

Chapitre 4. Étudier les lieux de chant, une manière de comprendre l'organisation socio-spatiale de la ville

Après avoir présenté une typologie possible des lieux de chant à Shanghai, l'analyse de ces derniers en fonction des catégories sociales des usagers explicitera les liens, les interactions voire les dissensions qui peuvent exister entre différentes catégories de population au sein de la société chinoise. Cette attention portée aux lieux de chant permettra également de montrer comment ces problématiques sociales s'expriment spatialement. La manière dont l'analyse de la temporalité et de l'implantation des lieux de chant dans la ville permet de rendre compte en partie de l'organisation spatio-temporelle de la métropole shanghaienne sera également étudiée.

4.1. Les lieux de chant à Shanghai, des lieux aux usagers variés, indices de la diversité des liens sociaux

4.1.1. Une typologie des principaux lieux de chant implantés à Shanghai

En vue de présenter la typologie des lieux de chant mobilisée dans cette thèse, la manière et les différentes étapes qui ont concouru à son élaboration sont ici détaillées.

4.1.1.1. Des catégories de lieux de chant repérées et définies a priori

Une première typologie a été réalisée d'après les lieux repérés en amont de mon terrain de 2017, notamment dans des articles et des ouvrages consacrés à Shanghai. J'avais alors distingué cinq types de lieux. Les bars proposant des concerts de jazz étaient ainsi présentés comme emblématiques de la ville de Shanghai (Auzias *et al*., 2014). D'autres lieux semblaient plus communs et partagés partout en Chine. Les parcs apparaissaient ainsi comme le lieu de rencontre de nombreux retraités se réunissant pour pratiquer diverses activités, dont le chant en chorale (Richaud, 2016 : 2). Si l'imaginaire commun associe l'Asie aux karaokés, peu d'articles s'intéressent à la spécificité de sa pratique en Chine. Seul Antony Fung – chercheur spécialiste des musiques et des cultures populaires à l'université chinoise de Hong Kong (*Xianggang zhongwen daxue – The Chinese University of Hong Kong*) – réfléchit à la différence de sens accordée à cette pratique selon les classes sociales, à partir d'une comparaison entre Hong Kong, au passé britannique, et Shenzhen (Fung, 2009). J'avais cependant conservé cette catégorie de lieux pour mon analyse, puisque j'avais eu l'occasion d'observer leur popularité effective, notamment auprès des jeunes, lors d'un échange scolaire effectué quelques années auparavant. De plus, plusieurs études considérant les karaokés dans

leur généralité ont permis de développer des approches originales de la vie sociale et culturelle de leurs usagers (Anciaux, 2009-2010) et de rendre compte des évolutions de mœurs et de pensées dans la société (Raftery, 2008). Le Grand Théâtre de Shanghai, par sa renommée et son architecture particulières, semblait également un lieu de chant intéressant à étudier. Enfin, une catégorie relevant plus des lieux d'apprentissage du chant, tels que le conservatoire de Shanghai et les écoles de musiques, avait également été constituée.

4.1.1.2. Une typologie précisée et affinée grâce à l'expérience de terrain

Cette première esquisse de catégorisation des lieux a été affinée grâce aux premiers entretiens menés avec six chanteurs professionnels vivant à Shanghai depuis plus d'une dizaine d'années. Un couple sino-catalan[330], tous deux chefs de chœur de deux chorales à Shanghai, m'a indiqué que de nombreuses personnes âgées se réunissaient dans des centres culturels des communautés résidentielles (*shequ wenhua zhongxin*). Les premiers de ces centres culturels semblent avoir ouverts à partir des années 2000. Placés sous la supervision des communautés résidentielles, diverses activités culturelles y sont proposées, allant de la projection de films à la pratique de la calligraphie et de la peinture, en passant par des clubs de lecture, ainsi que des cours de danse, de chant choral ou d'opéra[331]. Ces centres, qui pour la plupart accueillent également des activités sportives, sont conçus pour « offrir à la communauté divers services culturels publics sains et bénéfiques », afin de « faire jouer pleinement le rôle des différents talents dans la communauté et d'organiser une variété d'activités culturelles et sportives pour les masses »[332]. En plus du centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang (*Huayang shequ wenhua zhongxin*) indiqué par ce couple, celui de Chengjiaqiao (*Chengjiaqiao shequ wenhua huodong zhongxin*) a également été étudié grâce à l'invitation d'un des chanteurs amateurs rencontrés à Huayang qui participait également aux activités de Chengjiaqiao.

En parallèle de cette mention d'un autre type de lieux de chant assez spécifique à la Chine, ces premiers entretiens m'ont également permis de distinguer les lieux les plus emblématiques de chacun des types. Cela m'a alors aidé à sélectionner les lieux à observer en priorité parmi l'ensemble de ceux que j'avais recensés dans l'hypercentre shanghaien. En plus d'adresses de centres culturels, j'ai découvert, grâce à un échange avec un couple sino-

[330] Entretien d'1h 30 réalisé le 14 février 2017 auprès de Jordi et Jun Paradis.
[331] http://shggwh.com/Home-1522.html, consulté le 22 septembre 2022.
[332] « Wei shequ qunzhong tigong […] ge lei jiankang youyi de gongyi wenhua fuwu […] chongfen fahui shequ ge lei rencai de zuoyong, zuzhi kaizhan fengfu duocai de qunzhong xiwenlejian de wenti huodong », https://www.songjiang.gov.cn/shsj_sijing/sqfw/002003/20180910/ee31a75a-1bb7-42bd-aeae-b303f6f2dc36.html, consulté le 22 septembre 2022.

américain de chanteurs professionnels de « blues, jazz, R&B, funk, pop, rock et pop chinoise » et professeurs de musique à l'École de jazz de Shanghai (*Jazz School of Shanghai*)[333], que le parc Lu Xun (*Lu Xun gongyuan*) était particulièrement connu pour ses groupes de chanteurs et que le bar Cotton Club était une institution du jazz à Shanghai. Le parc Lu Xun se situe au centre de l'arrondissement de Hongkou, et abrite depuis 1956 la tombe de l'écrivain Lu Xun. Grand de 286 300 m², il est présenté par le Réseau de promotion du tourisme de Shanghai (*Shanghai shi wenlu tuiguang wang*) comme « un parc commémoratif, historique et culturel majeur à Shanghai »[334]. En parallèle, le parc Fuxing (*Fuxing gongyuan*), ainsi que le parc Jing'an, situé dans un quartier censé réunir de nombreux lieux de chant, ont également été retenus comme cas d'étude. Concernant les bars mentionnés, le Cotton Club (*Mianhua julebu*) était implanté dans l'arrondissement de Changning depuis 1998[335] et était présenté comme l'« un des plus anciens clubs de jazz de Shanghai »[336], où des concerts de jazz chanté étaient proposés en majorité. En raison de la fermeture définitive imminente de celui-ci lorsque j'étais sur le terrain, plusieurs observations et entretiens ont également été menés au sein du bar Time Passage (*Zuotian, Jintian, Mingtian jiuba*), présenté par plusieurs des chanteurs professionnels interrogés comme étant particulièrement animé.

Un entretien mené avec un chanteur professionnel[337] et professeur de chant spécialisé notamment dans la musique « pop, rock, et R&B » m'a également permis d'établir une distinction au sein de mes catégories réalisées *a priori*. J'ai ainsi pris conscience qu'en plus des clubs de jazz, il existait des clubs de musique plus underground, symbolisés notamment par le bar Yuyintang (*Yuyintang jiuba*). Ce dernier, créé en octobre 2004 et installé dans l'arrondissement de Changning depuis 2007, est ainsi présenté comme, au départ, « spécialisé dans l'organisation de concerts rock », puis « principal lieu » où « des groupes indépendants locaux […] nationaux ou étrangers […] sont accueillis, soutenus et formés »[338] et où « de nombreux groupes underground »[339] se produisent. L'une de ses particularités est également

[333] Extrait d'entretien d'1 h 40 réalisé le 2 février 2017 auprès d'Antony et Chantal Smith.
[334] « Lu Xun gongyuan [...] shi [...] Shanghai zhuyao lishi wenhua jinian xing gongyuan », https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-city/tourist-attraction/tourist-attraction-detail.php?id=2190, consulté le 22 septembre 2022.
[335] https://www.thatsmags.com/shanghai/post/18187/cotton-club-closing-on-march-25, consulté le 22 septembre 2022.
[336] https://www.petitfute.com/v44012-shanghai/c1169-s-amuser-sortir/c1048-spectacles/c236-club-de-jazz/246973-cotton-club.html, consulté le 22 septembre 2022.
[337] Entretien réalisé le 24 février 2017 auprès d'un chanteur professionnel se faisant appeler Kevin Maxim installé à Shanghai depuis cinq ans.
[338] « Yuyintang [...] zhili yu cujin Shanghai yaogunyue de fazhan [...] shi guonei wai yinyue ren he yuedui lai Shanghai yanchu de zhuyao changsuo [...] zhichi peiyang bendi duli yuedui », https://site.douban.com/yuyintang_h/, consulté le 26 septembre 2022.
[339] « Henduo […] dixia yuedui », https://baike.baidu.com/item/%E8%82%B2%E9%9F%B3%E5%A0%82/6189537, consulté le 26 septembre 2022.

de « proposer des concerts de musique *live* »[340]. Les gérants de ce lieu le présentent ainsi comme un « repère culturel pour la musique originale à Shanghai », où « la musique locale et la culture *livehouse* »[341] sont promues.

La culture *livehouse* vient initialement du Japon mais s'est rapidement développée en Chine jusqu'à devenir une « catégorie indépendante dans l'industrie de la musique *live* en Chine »[342] (Luo, Xiao et Zhong, 2022 : 1). Ce terme désigne « un lieu en intérieur, relativement petit et généralement équipé de matériel professionnel rendant possible des performances en direct »[343] (Luo, Xiao et Zhong, 2022 : 1). Ces lieux ont également la particularité, comparés aux bars de jazz et rock, de proposer « une plus large gamme de musique » incluant « de la musique folklorique, du *heavy metal*, du rap, etc »[344]. La découverte, sur place, de ce type de lieux relativement différents des bars de jazz m'a alors amené à établir une distinction au sein de la catégorie que j'avais nommée « bars ». Sous la désignation « bars de style ancien », abrégée par « bars anciens », les bars proposant majoritairement des concerts *live* de jazz étaient dès lors regroupés, avec comme cas d'étude le Cotton Club et le Time Passage. Le terme « bars de style nouveau » ou « bars nouveaux » correspondait spécifiquement à ces bars *livehouse* aux genres musicaux plus diversifiés, pour lesquels seul le bar Yuyintang a pu être étudié. D'autre lieux de ce genre existent toutefois à Shanghai, tels le Mao Livehouse[345], le Modern Sky Lab (*Modeng tiankong*)[346] ou encore le Lofas[347] (*Life of Fun and Sustainability - Chaoliu juji kongjian*)[348] parmi les plus connus.

Plusieurs catégories ont pu être précisées grâce au recensement, puis à l'observation *in situ*, dans l'hypercentre shanghaien, des différents lieux appartenant aux types établis *a priori*. Ainsi, l'Opéra de Shanghai, littéralement Grand Théâtre de Shanghai (*Shanghai da juyuan*), s'est avéré être quasiment le seul théâtre à proposer des représentations d'opéras occidentaux, tout du moins dans la partie ouest de la ville (*Puxi*). Le Centre d'art oriental de Shanghai

[340] « Zhuzhi yinyue xianchang yanchu », http://www.yuyintanglivehouse.com/about/, consulté le 26 septembre 2022.
[341] « Shanghai yuanchuang yinyue wenhua dibiao [...] women zhili yu tuiguang bentu yuanchuang yinyue ji Livehouse wenhua », http://www.yuyintanglivehouse.com/about/, consulté le 26 septembre 2022.
[342] « It has become an independent category of live music venues in Chinese live music industry ».
[343] « Livehouse is a relatively small indoor venue and is often equipped with professional stereo sets for live music performances ».
[344] « music performed in livehouses has a wider range, including folk music, heavy metal, rap, and so on ».
[345] http://www.mao-music.com/#/mindex/showDetail~id=1112992987520831489~HISTORY=1, consulté le 26 septembre 2022.
[346] http://www.yohomars.com/share/store/11066, consulté le 26 septembre 2022.
[347] http://www.yohomars.com/store/share?id=70141464, consulté le 26 septembre 2022.
[348] Références citées par Zhang Haisheng, responsable du Yuyintang dans son interview accordée à un journaliste de *The Paper* (*Pengpai Xinwen*) le 24 décembre 2019 et relayée sur le site https://tech.sina.cn/2019-12-24/detail-iihnzahi9567434.d.html?from=wap, consulté le 26 septembre 2022.

(*Shanghai dongfang yishu zhongxin*, abrégé par l'acronyme anglais Shoac), situé sur la rive est de la ville (*Pudong*), est également présenté comme un lieu de spectacles majoritairement orientaux. Ce dernier est cependant peu mentionné dans ce travail, car je n'ai pas eu la possibilité, au cours de mes deux mois de terrain, d'assister à une représentation de chant en son sein. Parallèlement, plusieurs théâtres consacrés à différents types d'opéras chinois ont pu être comptabilisés, bien que la plupart se sont finalement révélés être davantage des lieux de formation que de représentation. Une majeure partie de mes observations a porté sur le théâtre Yifu[349] (*Tianchan Yifu wutai*), aussi appelé théâtre Tianchan (*Tianchan juyuan*), qui proposait notamment, en mars 2017, des représentations de *jingju*, de *yueju*, de *huaiju*[350], de *huju* et de *kunju* (voir la programmation du mois de mars 2017 en Annexe 8). Dès lors, il m'est apparu nécessaire de distinguer au sein de la catégorie « opéras », ceux qui étaient majoritairement consacrés aux différents types de théâtres chantés chinois – regroupés sous l'appellation « (théâtre d') opéras chinois » –, et ceux au sein desquels des représentations d'opéras de style occidental étaient principalement proposées, désignés par le terme « (théâtre d') opéras occidentaux ».

De même, la présence de nombreux karaokés, dont le nom faisait directement référence à la notion de KTV, comme les chaînes Haoledi KTV et King Party, m'a conduite à établir une distinction entre karaoké et KTV. Le concept de KTV, « abréviation informelle de *Karaoke Television* »[351], vient initialement du Japon et a été introduit en Chine dans les années 1980[352]. Il est généralement associé aux lieux qui proposent « une salle de karaoké privée […] pouvant accueillir de 3 à 5 et jusqu'à 10-15 personnes […], équipée d'écrans, de micros, de lumières d'ambiance et de fauteuils confortables » [353]. Des tablettes, sur lesquelles des livrets de chant sont enregistrés, souvent aussi bien en chinois qu'en anglais, et d'époques variées,[354] y sont aussi généralement prêtées[355]. L'une des particularités des KTV est également que, durant le temps imparti de la réservation, pouvant aller d'une à plusieurs heures, il est possible de s'y

[349] https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-theme/line/detail.php?id=5562, consulté le 26 septembre 2022.
[350] Le *huaiju* est l'un des opéras originaires de la province du Jiangsu. Il est également particulièrement apprécié à Shanghai.
Source : http://english.huaian.gov.cn/Culture/Arts/content/5e38cfba61d4bdf10161d675649906f3.html, consulté le 26 septembre 2022.
[351] « informal abbreviation of Karaoke Television ».
[352] https://daxueconsulting.com/ktv-in-china/, consulté le 26 septembre 2022.
[353] « KTV essentially means having the run of your own private karaoke room, equipped with screens, speakers, mood lighting, and comfortable seating […] mall rooms in karaoke bars typically hold 3 to 5 people, while larger rooms can usually accommodate between 10 to 15 », https://singa.com/blog/what-is-ktv-karaoke/, consulté le 26 septembre 2022.
[354] https://www.duchinese.net/blog/37-it-s-not-karaoke-what-you-should-know-about-chinese-ktv/, consulté le 26 septembre 2022.
[355] https://singa.com/blog/what-is-ktv-karaoke/, consulté le 26 septembre 2022.

restaurer, en commandant sur place ou en ramenant ses propres provisions[356]. Le terme « plus occidental de karaoké » fait plutôt référence à une « scène » sur laquelle on se produit tour à tour devant « un parterre de spectateurs »[357]. Puisque mon sujet est spécifiquement centré sur la Chine et que le terme de karaoké y désigne actuellement quasi exclusivement les KTV, j'ai fait le choix de garder l'appellation karaoké comme une des catégories de lieux de chant, tout en insistant sur le fait que cela ne correspond pas à l'acception occidentale du terme.

Ces différents éléments de spécification m'ont conduite à proposer une typologie reprenant les cinq grands types de lieux de chant les plus usités avec, pour deux d'entre eux, deux sous-types. Sur la Figure 11, on retrouve ainsi, associées pour chacun à un exemple caractéristique, les catégories de : parcs publics (*gongyuan*), centres culturels (*wenhua zhongxin*), théâtres offrant des représentations d'opéras chinois ou occidentaux, karaokés et bars de style ancien ou nouveau. Les lieux de culte et les lieux de formation, tels que les conservatoires et les écoles de musique, plus difficilement accessibles, ainsi que les lieux moins conventionnels, comme les stades ou les hôpitaux ont ici été exclus de la typologie.

Cette catégorisation des différents lieux de chant m'a ensuite permis de forger une définition relativement large de la notion de « lieu de chant » pouvant inclure l'ensemble des types relevés. Le terme « lieu de chant » est donc entendu ici comme une portion d'espace définie par un groupe de personnes exerçant une activité particulière – ici le chant – et délimitée de manière concrète, que ce soit par les murs d'un bâtiment, des arbres, des poteaux électriques ou encore plus simplement par le cercle des auditeurs. Seuls les lieux où le chant peut trouver un théâtre d'expression spontanée, ainsi que ceux où l'on peut aller écouter en *live* les artistes et non par l'intermédiaire de bandes-son, sont ici considérés.

[356] https://pagodaprojects.com/ktv-chinese-karaoke/, consulté le 26 septembre 2022.
[357] « as opposed to the more western-style karaoke that takes place on a stage in front of crowds of people », https://singa.com/blog/what-is-ktv-karaoke/, consulté le 26 septembre 2022.

Figure 11 : Les différents types de lieux de chant facilement accessibles à Shanghai



1 Parc public (parc Lu Xun, arrondissement de Hongkou, fév. 2017)

2 Centre culturel (centre Huayang, arr. Changning, fév. 2017)

3 Théâtre d'opéras chinois (théâtre Yifu, arr. Huangpu, mars 2017)

3' Théâtre d'opéras occidentaux (Grand Théâtre, arr. Huangpu, mars 2017)

4 Karaoké (KTV Haoledi, arr. Huangpu, mars 2017)

5 Bar ancien (Cotton Club, arr. Xuhui, mars 2017)

5' Bar nouveau (Yuyintang, arr. Changning, fév. 2017)

Source : enquêtes de terrain, février-mars 2017. ®Sarah Defoin--Merlin, juin 2018.

4.1.1.3. Une typologie plus large des lieux de chants possibles à Shanghai

Cette première typologie de terrain a ensuite été complétée à partir de 2018 de manière à intégrer des lieux de chant difficilement accessibles lors de ma première enquête de terrain mais qui sont pourtant connus pour accueillir des activités de chant. La plupart des lieux ajoutés correspondent à ceux où le chant se pratique en groupe, que ce soit de manière collective ou chacun son tour. Cette typologie, non exhaustive, a vocation à être complétée et éprouvée sur le terrain lorsqu'il sera de nouveau possible d'enquêter en Chine continentale.

Dans cette typologie élargie, représentée en Figure 12, la principale distinction entre les lieux repose sur le type de chanteurs qui s'y produisent. Les lieux au sein desquels les chanteurs professionnels sont amenés à chanter en *live* sont ainsi représentés par des cercles oranges. On retrouve alors les catégories de bars et de théâtres mais également celles des lieux où les chorales se produisent. Les sous-catégories des bars restent inchangées entre ceux de style ancien et ceux de style nouveau aussi dénommés *livehouse*, tout comme celles des théâtres d'opéras chinois et d'opéras occidentaux.

Au sein de cette typologie, il est plus facile de repérer le statut double des théâtres d'opéras chinois, ainsi que des chorales des conservatoires et des écoles de musique qui ont la particularité d'être des lieux où chanteurs professionnels et chanteurs amateurs se produisent. Les théâtres spécialisés dans les opéras chinois ont en effet la spécificité, pour certains, de proposer des représentations de théâtre chanté réalisées par des amateurs. Le choix a été fait de catégoriser les chorales des conservatoires et des écoles de musique de la même manière, car, parmi leurs étudiants, certains deviendront professionnels, tandis que d'autres resteront amateurs. Seules les représentations ponctuelles réalisées par exemple pour clôturer l'année ou à l'occasion du Nouvel An sont ici prises en compte. Les cours de chant et autres formations ne sont pas inclus dans la typologie, puisque, dans ce cas, conservatoires et écoles de musique constituent des lieux de formation et non plus de représentation.

Un plus grand nombre de lieux où les chanteurs amateurs se réunissent, figurés par des cercles verts, sont proposés dans cette nouvelle typologie. Le terme de *piaofang* est ici employé selon la définition qu'en fait Xie Yiren, reprise par Catherine Capdeville-Zeng, qui toutes deux travaillent sur les « chanteurs amateurs » (*piaoyou*) d'opéra de Pékin (Capdeville-Zheng, 2020 : 2). Lorsque les chanteurs amateurs « se réunissent pour jouer, on appelle leur lieu de réunion une salle d'amateurs (*piaofang*) » et leur prestation des « spectacles d'amateurs » (*piaoxi*) (Yiren, *in* Capdeville-Zheng, 2020 : 2). Aux parcs, théâtres et karaokés déjà présents

dans la typologie de terrain, d'autres lieux s'ajoutent alors, comme les universités pour personnes âgées, les chorales de chanteurs amateurs et les maisons de thé.

Les chorales sont ici distinguées selon différentes catégories mentionnées par plusieurs acteurs interrogés sur le terrain mais que je n'avais alors pas eu l'occasion d'étudier. Les entreprises d'État relativement anciennes, contrairement à celles qui sont internationales, sont connues pour avoir leur propre chorale et pour organiser de nombreux concours inter-entreprises avec parfois à la clé une récompense financière[358]. On retrouve également parmi les chorales d'amateurs, les chorales scolaires et universitaires mais aussi les chorales qualifiées ici d'associatives, auxquelles les membres prennent part sur leur temps de loisirs. La Shanghai BG Chamber Choir réunit par exemple plusieurs étudiants de l'université normale de Shanghai (*Shanghai shifan daxue*) sous la direction de Jin Wang-Paradis. De même, la Shanghai International Chorale League (SICL), fondée par Jin et Jordi Paradis –interrogés au cours d'un entretien en février 2017 –, compte en ses rangs des actifs amateurs de chant. Ces deux chorales sont toutes deux présentées comme « mixtes » car réunissant « aussi bien des Chinois que des personnes vivant à Shanghai mais originaires de 20 à 30 pays différents »[359]. La chorale Shanghai Rainbow Chamber Singers (*Shanghai caihong shinei hechang tuan,* litt. : Chœur de chambre arc-en-ciel de Shanghai), désormais connue quasi partout en Chine[360], mais que je n'avais pas réussi à contacter à l'époque, peut être catégorisée comme exemple de chorale d'amateurs issue des conservatoires et des écoles de musique. Cette chorale a en effet été fondée en 2010 « par un groupe d'étudiants issus du département de direction d'orchestre du Conservatoire de musique de Shanghai » mais qui ne sont pas professionnels à l'heure actuelle[361].

Dans cette typologie, une distinction est aussi introduite entre les centres culturels des communautés résidentielles (*shequ wenhua zhongxin*), déjà en partie étudiés en 2017, et les centres culturels d'arrondissement (*qu wenhua guan*). Ces derniers accueillent en général aussi des activités culturelles et artistiques[362], mais je n'avais pas eu la possibilité de le vérifier à

[358] Informations récoltées lors d'un entretien auprès de Jordi et Jun Paradis, le 14 février 2017.
[359] « It's a mix choir with people from China and from 20 or 30 different countries and living in Shanghai », Jin et Jordi Paradis, 14 février 2017.
[360] https://edition.cnn.com/2017/02/09/asia/china-rainbow-chamber-singers/index.html, consulté le 27 septembre 2022.
[361] « The choir was founded in 2010 by a group of students from the Conducting Department of the prestigious Shanghai Conservatory of Music », https://bachtrack.com/fr_FR/feature-rainbow-chamber-singers-china-choral-march-2019, consulté le 27 septembre 2022.
[362] https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E5%B8%82%E9%9D%99%E5%AE%89%E5%8C%BA%E6%96%87%E5%8C%96%E9%A6%86/830244, consulté le 27 septembre 2022.

l'époque. Le centre culturel de Jing'an (*Shanghai shi jing'an qu wenhua guan*), situé au sein du quartier formé par la rue Yan'an (ouest) au nord, la rue Changshu à l'est, la rue Fuxing (ouest) au sud et la rue Wukang prolongée par la rue Zhenning à l'ouest (voir Chapitre 2, Carte 3) était alors fermé pour travaux. La différence entre ces deux types de structures ne m'apparaît pas encore aujourd'hui clairement, puisque cette question devait faire l'objet d'un second terrain *in situ*, qui n'a pas pu avoir lieu.

Une sous-catégorie entre parcs publics, accessibles par tous gratuitement, et parcs payants, pour lesquels il faut s'acquitter d'un ticket d'entrée, est également établie. Bien que lors de mes observations au parc du Siècle (*Shijie gongyuan*), aucun groupe de chanteurs n'avait été repéré, mener d'autres observations semble nécessaire avant d'affirmer qu'aucun groupe de chanteurs amateurs ne se produit au sein des parcs payants, d'autant plus que plusieurs groupes de danseurs étaient présents dans ce parc lors de mes observations du 11 février 2017. Ce type de parc est donc catégorisé comme « potentiel lieu de chant », tout comme les maisons de thé. Ces dernières sont mentionnées par Catherine Capdeville-Zheng comme un des types de *piaofang* à Pékin (Capdeville-Zheng, 2020 : 2), reste à voir si cela est également le cas à Shanghai. Actuellement, ces maisons de thé sont avant tout destinées à une élite économique, et sont de moins en moins perçues comme des lieux de « sociabilité traditionnels et quotidiens » et de « pratique conviviale et communautaire » (Blasselle, 2008 : 11).

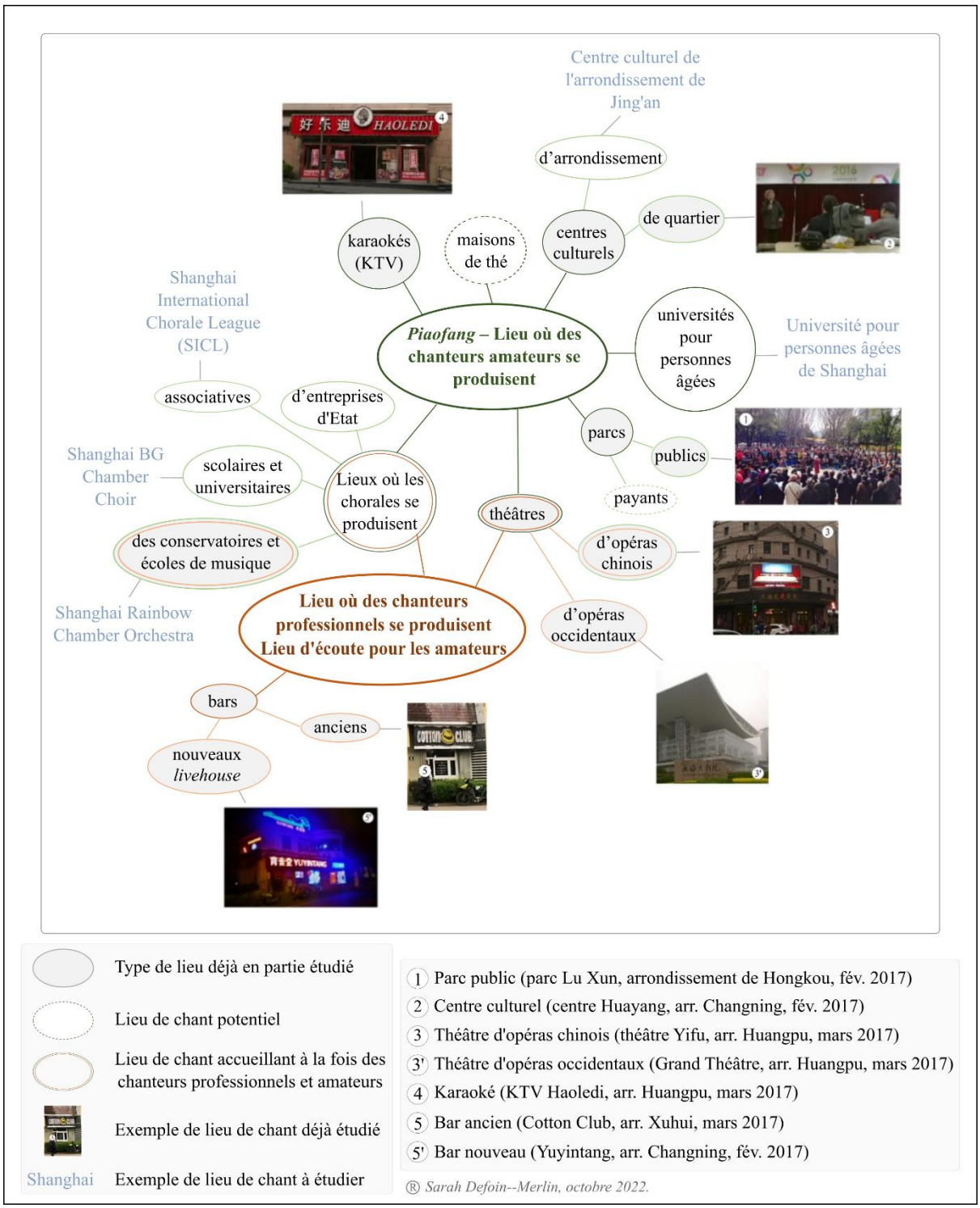
Les salles dédiées aux représentations de chant dans les universités pour personnes âgées ont également été ajoutées à cette typologie, puisque je n'avais pas connaissance de cette catégorie lors de mon terrain de 2017. À titre d'exemple, l'université pour personnes âgées du Yunnan (*Yunnan laonian daxue*) propose des cours de chant, d'opéra de Pékin et de chorale (Rochot, 2019 : 483) dans ses locaux et incite les chanteurs amateurs à organiser « des spectacles et représentations », notamment « en soutien à des célébrations officielles » (Rochot, 2019 : 486). Sur le site Internet de l'université pour personnes âgées de Shanghai (*Shanghai laonian daxue*)[363], pour l'année 2020, en comptant les activités proposées aussi bien sur le campus de la route de Nanfengbang (*Nanfeng bang lu xiaoqu*) que sur le campus de la route sud de Qinzhou (*Qinzhou lu xiaoqu*), huit sont directement liées au chant. Parmi celles-ci on compte la pratique d'opéras tels le *huangmeixi*, le *kunqu*, le *yueju* et le *jingju*, ainsi que le chant de poésies classiques chinoises (*Zhongguo gudian shici yanchang*), le chant joyeux

[363] https://www.shlndx.com/#/content/list/10011/10014/10106/0, consulté le 27 septembre 2022.

(*happy singing*) et le chant de musiques des minorités nationales (*minzu shengyue de yanchang*)[364]. Un article publié dans la rubrique « activités sportives et culturelles » (*wenti huodong*) fait également mention d'une représentation alliant théâtre chanté et danse[365] à l'occasion du centenaire de la fondation du PCC. D'autres types d'universités de ce genre se trouvent certainement à Shanghai, puisqu'il existe des universités pour personnes âgées de niveaux « provincial et municipal », « du district ou du comté » d'autres qui « dépend[e]nt de bureaux spécifiques directement liés au comité central du PCC », ainsi que des « structures éducatives pour personnes âgées dépendant du quartier (*shequ*) ou du bureau de rue (*jiedao banshichu*) » ou encore des « structures éducatives privées (*minban*) souvent soutenues financièrement par l'État » (Rochot, 2019 : 488).

[364] https://www.shlndx.com/#/content/list/10091/10092/0/0, consulté le 27 septembre 2022.
[365] https://www.shlndx.com/#/content/detail/10011/10014/10106/0/13752?pi=1&queryParams=ADEA3084F237C4CAF7B8DB6F2AE00BDA0358F7F458AB76954B189A2A92640F500293C38128DDB2DB0E137D1E1B88A498F3ACC4C914D391601F8D9621B6A7AAE5E888934403BB942FB4BAE76FF8F175A538DE25F77D38D02D3B6C9B6B34076CAB5E366C7656E7A4AE0D6E7F38ABC2320BC636B203F4720D12A533FFA256C0E7E190959FA8EFFCB282DDA9A30173F82F21, consulté le 27 septembre 2022.

Figure 12 : Une typologie des lieux de chant possibles à Shanghai



4.1.2. Des usagers différents selon les types de lieux de chant considérés

La classification des différents lieux selon leur type rend possible, en première intention, une analyse du type d'usagers par lieu de chant. Au cours des observations et des entretiens menés en février et mars 2017, la tranche d'âge des personnes est rapidement apparue comme facteur distinctif entre usagers. La classe sociale et l'origine géographique ont également été prises en compte mais de manière moins formalisée. J'ai alors établi pour chaque type de lieu de chant un tableau indiquant le nombre de personnes interrogées en fonction de leur âge. En parallèle, les catégories de personnes visées par les activités proposées au sein de chaque type de lieu de chant ont également été répertoriées.

Les différentes classes d'âges mobilisées dans les tableaux présentés ici ont été définies en fonction des âges charnières par rapport à l'emploi. Si la plupart correspondent à des périodes de 20 ans, il m'a semblé nécessaire de distinguer les personnes de « 20 à 30 ans », puisque, lors des entretiens menés, la période « 20-30 ans » m'a semblé être une période charnière entre fin d'études pour certains et entrée dans la vie active pour d'autres. La période « moins de 20 ans » n'est ici pas prise en compte, car aucune personne de cette tranche d'âge n'a été rencontrée dans les lieux étudiés. La période « 30-50 ans » représente alors les personnes généralement bien insérées dans la vie active, là où les « 50-70 ans » regroupent le plus souvent des personnes retraitées, puisqu'en Chine, l'âge minimal de la retraite chez les femmes est généralement de 50 ans et de 55 ans chez les hommes[366] (Rochot, 2019 : 19). La catégorie « 70-90 ans » a été ajoutée pour voir si les personnes retraitées depuis longtemps fréquentaient les mêmes lieux de chant que celles qui étaient récemment retraitées. L'analyse de ces différents tableaux m'a alors amenée à conclure que, pour quasiment chaque type de lieu, il existait un « idéal-type » d'usager.

[366] Les ouvrières peuvent partir à la retraite à partir de 50 ans et les femmes cadres à partir de 55 ou 60 ans selon leur position dans la hiérarchie. Les ouvriers, eux, doivent attendre 55 ans et les cadres 60 ans.

4.1.2.1. Les parcs : des lieux de pratique du chant très majoritairement fréquentés par des retraités

Lorsque l'on s'intéresse à la population de chanteurs interrogée dans les parcs, on observe que sur 21 personnes interrogées, 14 étaient âgées de 50 à 70 ans et 7 de 70 à 90 ans (voir Tableau 2).

Tableau 2 : La répartition des chanteurs dans les parcs en fonction de leur classe d'âge

Parcs / âge*	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; 70]	]70 ; 90]	Total
Jing'an	0	0	2	0	2
Fuxing	0	0	1	1	2
Lu Xun	0	0	11	6	17
Total	0	0	14	**7**	21

* Le terme « âge » fait référence à l'âge des chanteurs interrogés.

Pour infirmer ou confirmer cette hypothèse d'une présence quasi exclusive des retraités dans les lieux de chant que sont les parcs, il apparaît nécessaire d'étudier la population cible de certaines des activités qui y sont proposées. Les données généralement obtenues auprès des chefs de chœurs des chorales étudiées confirment cette hypothèse d'activités dans les parcs avant tout destinées aux retraités (voir Tableau 3).

Tableau 3 : Les différents types d'activités proposées au sein des parcs étudiés et leur population cible

Noms des parcs étudiés	Activités proposées*
Jing'an	Chorale de 6-7 personnes de 50 ans et plus (*observation des 25.02 et 26.03.2017*)
Fuxing	Chorale de 60-70 personnes âgées de 45 ans et plus généralement retraitées (*entretien réalisé le 11.03.2017 avec la responsable de la chorale à voix séparées du parc Fuxing*)
Lu Xun	Chorale à voix séparées du dimanche matin regroupant une centaine de personnes âgées de plus de 50 ans (*entretien réalisé le 19.02.2017 avec le chef de chœur d'une des chorales à voix séparées du parc Lu Xun*)
	Chorale mixte d'une trentaine de personnes âgées de plus de 50 ans se tenant le dimanche matin (*observations des 19.02 et 26.02.2017*)

* Ce tableau répertorie les activités observées lors d'enquêtes de terrain menées en février et mars 2017. Il ne se veut donc pas exhaustif, en particulier pour le parc Lu Xun où une multitude d'activités de chant se concentre. Le choix a été fait ici de faire figurer uniquement les activités retrouvées plusieurs fois au cours des différentes observations menées.

4.1.2.2. Les bars : des lieux d'écoute du chant fréquentés par des actifs plus ou moins jeunes en fonction de leur style ancien ou nouveau

Afin d'établir le type de personne qui fréquente majoritairement les bars lorsque des représentations chantées sont proposées en *live*, la même démarche que pour les parcs a été adoptée. Le recueil sous forme de tableau de l'âge des personnes interrogées les jours de concert a ainsi été comparé avec les déclarations des serveurs interrogés.

Si l'on s'intéresse aux données qui figurent dans le Tableau 4, on observe que seules des personnes de 20-30 ans et de 30-50 ans ont pu être interrogées. Parmi elles, les 20-30 ans étaient présentes uniquement au Yuyintang, bar de style nouveau, tandis que la population désignée comme active était majoritairement représentée au sein du bar ancien Cotton Club.

Tableau 4 : La répartition des auditeurs dans les bars en fonction de leur classe d'âge

Bar / âge*	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; 70]	]70 ; 90]	Total
Yuyintang	2	1	0	0	3
Cotton Club	0	4	0	0	4
Total	2	5	0	0	7

* Le terme « âge » fait référence à l'âge des spectateurs interrogés lors d'un concert *live* chanté. Le bar Time Passage, bien qu'étudié, n'est pas mentionné dans ce tableau car seul un serveur a pu être interrogé dans le temps imparti.

Les entretiens menés avec des serveurs au sein de ces bars permettent d'affiner ces premières observations. L'une des serveuses du Time Passage, interrogée le 22 mars 2017 à 19h 45 indique ainsi que « les gens qui viennent ici ont majoritairement entre 30 et 40 ans. Il doit y avoir 30 ou 40 % de gens entre 20 et 35 ans, et 60 % de gens entre 35 et 50 ans et quelques personnes entre 50 et 60 ans mais dans ce dernier cas ils viennent uniquement car ce sont des artistes »[367]. Les bars de style ancien, même s'ils attirent certains jeunes actifs, semblent donc avant tout plaire aux actifs de plus de 30 ans. Les bars de style nouveau accueillent avant tout, d'après l'un des serveurs du Yuyintang, « des personnes entre 20 et 30 ans, même si parfois leurs parents restent avec eux »[368].

[367] Extrait d'entretien réalisé le 22 mars 2017 auprès d'une serveuse du bar Time Passage.
[368] Extrait d'entretien réalisé le 24 février 2017 auprès d'un serveur du Yuyintang, interrogé à l'occasion du concert « Shanghai and Seoul Night ».

4.1.2.3. Les centres culturels des communautés résidentielles, des lieux de pratique du chant où jeunes, actifs et retraités se rencontrent

L'une des particularités des centres culturels des communautés résidentielles, par rapport aux parcs ou aux bars, est que l'ensemble des catégories d'âge semble s'y retrouver. Ainsi, si l'on se réfère au Tableau 5, on dénombre, tout centre culturel confondu, 3 jeunes, 5 actifs, 8 retraités de 50 à 70 ans et 2 retraités de plus de 70 ans. Néanmoins, cette diversité ne semble concerner réellement que certaines activités précises et notamment le *huangmeixi*.

Tableau 5 : La répartition des chanteurs amateurs dans les centres culturels en fonction de leur classe d'âge

Centre culturel / âge*	Activité[1]	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; 70]	]70 ; 90]	Total
Huayang	*wuxi*	0	0	1	2	3
Chengjiaqiao	*wuju*	0	3	2	0	5
	huangmeixi	3	2	5	0	10
Total		3	5	8	2	18

* Le terme « âge » fait référence à l'âge des chanteurs amateurs interrogés au sein des centres culturels des communautés résidentielles étudiés.

[1] L'opéra *wuxi*, plus souvent désigné par le terme *xiju*, est un opéra originaire du sud de la province du Jiangsu. Le *wuju* est originaire de la province du Zhejiang et le *huangmeixi* de la province de Anhui.

Afin de confirmer ou d'infirmer ces premières observations, un tableau récapitulant le type de personnes à qui les activités proposées au sein de ces centres étaient prioritairement destinées a été établi (voir Tableau 6). Les activités de *wuxi* et de *wuju* semblent ainsi avant tout réunir des personnes retraitées ou proches de la retraite âgées de 45 ans et plus. Si l'on confronte les données des tableaux 5 et 6, le *huangmeixi* serait une activité qui attire aussi bien des personnes de 30-40 ans, voire moins, que des personnes retraitées. Le public des centres culturels des communautés résidentielles dépendrait donc principalement du type d'activités proposées.

Tableau 6 : Le public visé par les différents types d'activités proposées au sein des centres culturels étudiés

Noms des centres	Public prioritairement visé par les activités proposées
Huayang	*wuxi* : groupe d'une dizaine de personnes de 50 ans et plus (*observation du 18.02.2017*)
Chengjiaqiao	*wuju* : 50 % de gens entre 45 et 50 ans et 50 % de personnes plus âgées (*entretien réalisé le 12 mars 2017 avec une chanteuse amatrice d'opéra* wuju *au centre communautaire de Chengjiaqiao*)
	huangmeixi : majorité de personne de 30-40 ans (*entretien réalisé le 12 mars 2017 avec le responsable de l'activité* huangmeixi *du centre de Chengjiaqiao*)

4.1.2.4. Les karaokés, des lieux de pratique du chant qui accueillent aussi bien des jeunes que des actifs et des retraités

Le Tableau 7 s'appuie sur les observations et les entretiens réalisés les samedi 25 février 2017 à partir de 16h et mardi 21 mars 2017 à partir de 14h 30 au sein du karaoké Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) dans l'arrondissement de Xuhui. Si l'on se réfère à ce tableau, les karaokés semblent accueillir uniquement des jeunes de 20 à 30 ans et des retraités de 50 à 70 ans. Les entretiens menés avec les agents et hôtesses d'accueil permettent de préciser cette première impression.

Les deux agents d'accueil interrogés au sein du karaoké Haoledi s'accordent en effet à dire qu'en semaine : « La journée, ce sont surtout les personnes âgées qui viennent et le soir, ce sont les jeunes »[369]. Cette observation a également été posée par l'hôtesse d'accueil du karaoké King Party situé au 68 de la rue Yuyuan dans l'arrondissement de Jing'an, qui a la particularité de n'ouvrir qu'à partir de 17h. Une distinction est toutefois établie entre la semaine et le week-end où « la journée ce sont principalement des étudiants qui viennent et la nuit ce sont des actifs car le coût de location d'une salle est plus élevé »[370]. Les karaokés semblent donc être des lieux fréquentés par tout type de classe d'âges mais avec des temporalités différentes : la journée, en semaine, par des retraités ; la journée, le week-end, et en début de soirée, en semaine, par des étudiants ; et la nuit, parfois en semaine, et surtout le week-end par des actifs.

[369] Extrait d'entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'une hôtesse d'accueil d'un des karaokés Haoledi de l'arrondissement de Xuhui.
[370] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès d'un agent d'accueil d'un des karaokés Haoledi de l'arrondissement de Xuhui.

Tableau 7 : La répartition des chanteurs amateurs dans le karaoké Haoledi en fonction de leur classe d'âge

Karaoké / âge*	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; 70]	]70 ; 90]	Total
Haoledi	6	0	4	0	10
Total	6	0	4	0	10

* Le terme « âge » fait référence à l'âge des chanteurs amateurs interrogés au sein du karaoké Haoledi étudié. Le karaoké King Party n'est pas mentionné ici, car seule une hôtesse d'accueil a pu être interrogée.

4.1.2.5. Les théâtres, des lieux d'écoute du chant qui rassemblent des amateurs de tout âge

Si l'on s'appuie sur l'âge des personnes interrogées au sein du théâtre Yifu et du Grand Théâtre (voir Tableau 8), on peut supposer que l'ensemble des classes d'âge se rend au théâtre. À la différence près qu'au Grand Théâtre seules deux personnes, âgées entre 20 et 30 ans, ont pu être interrogées. Les observations et les entretiens avec des responsables, réalisés à la suite d'échanges relativement brefs auprès de spectateurs, permettent de préciser cette première hypothèse.

Tableau 8 : La répartition des spectateurs dans les théâtres en fonction de leur classe d'âge

Théâtre / âge*	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; 70]	]70 ; 90]	Total
Yifu	1	2	1	0	4
Grand Théâtre	2	0	0	0	2
Total	3	2	1	0	6

* Le terme « âge » fait référence à l'âge des spectateurs interrogés au sein du théâtre Yifu, aussi appelé Tianchan, et de l'Opéra de Shanghai, aussi appelé Grand Théâtre.

Le dimanche 5 mars 2017, lors de la représentation de la pièce de *jingju* intitulée « La générale Mu prend les commandes » (*Mu gui ying gua shuai*), une majorité de personnes retraitées étaient présentes, parfois accompagnées de leurs petits-enfants, ainsi que des personnes de 30-50 ans et quelques jeunes de moins de 30 ans. Le décompte est ici peu précis et il aurait été préférable de pouvoir se placer à la porte de sortie de la salle de théâtre et de pouvoir compter, sur un laps de temps de 10 minutes par exemple, le nombre de personnes sortant de la salle en fonction de leur catégorie d'âge. Ces impressions ont cependant été en partie confirmées par l'une des hôtesses d'accueil, pour qui, sur les « 928 personnes » présentes à la représentation, « il y avait un peu plus de personnes âgées que de jeunes ; environ 60 % de personnes âgées et 40 % de jeunes. »[371]. La responsable administration et production artistique

[371] Extrait d'entretien réalisé le 5 mars 2017 avec l'une des hôtesses d'accueil du théâtre Yifu.

du théâtre Yifu, interrogée le 21 mars 2017, corrobore ces chiffres en précisant que le public présent dépend du type d'opéra : « Quand c'est du *jingju*, plus de 70 % de la salle est composée de personnes âgées. Pour le *kunqu* il y a de 40 à 60 % de jeunes mais il y a toujours une majorité de personnes âgées quel que soit le type d'opéra. »[372]. Ces statistiques, bien que peu précises, donnent une tendance générale de la fréquentation du théâtre Yifu en fonction du type d'âge.

Les mêmes observations ont pu être réalisées lors de la représentation de *La Traviata* le 16 mars 2017 à l'Opéra de Shanghai. N'ayant, à l'époque, pas mis en place un protocole précis permettant de comptabiliser avec exactitude le nombre de spectateurs par âge, seule une impression générale a pu être établie. Parmi les spectateurs, des actifs de 30-50 ans semblaient être majoritairement présents, ainsi que quelques jeunes de 20-30 ans et des retraités de plus de 50 ans. D'après ces quelques observations, on peut donc supposer que les théâtres attirent tout type de public, avec une majorité de retraités dans le cas du théâtre Yifu, qui offre principalement des représentations d'opéras chinois, ainsi qu'une majorité d'actifs de 30-50 ans dans le cas de l'Opéra de Shanghai, qui propose majoritairement des pièces occidentales.

L'étude, pour chaque lieu, du type d'usager présent selon leur âge permet de rendre compte de la présence quasi exclusive de certaines tranches d'âge dans un lieu. Les parcs semblent ainsi fréquentés pour les activités de chant uniquement par des retraités, là où les bars anciens le seraient surtout par des actifs de 30-50 ans et les bars nouveaux par des jeunes de 20-30 ans. D'autres lieux sont, au contraire, fréquentés par tous, parfois au même moment comme dans certains centres culturels et théâtres, ou avec des temporalités différentes, comme au sein des karaokés. Ce premier niveau d'analyse tend à être complété pour tenter de comprendre les raisons d'une telle différence de fréquentation et leurs conséquences socio-spatiales.

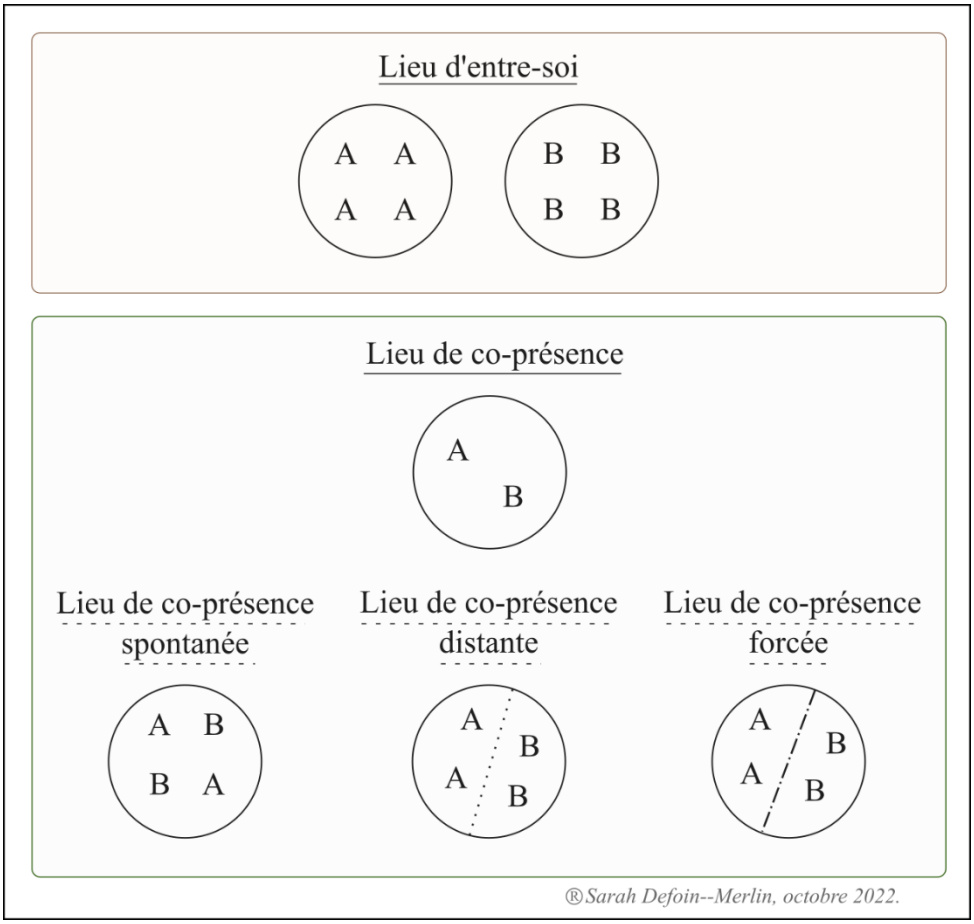
[372] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 avec la « responsable administration et production artistique » du théâtre Yifu.

4.1.3. Les lieux de chants, des lieux d'entre-soi et de co-présence à l'origine de rencontres plus ou moins distantes

La pratique du chant étant localisée, les divisions ou la cohésion entres personnes d'un même groupe peuvent s'exprimer spatialement. Les caractéristiques sociales, et notamment l'âge, sont à l'origine de la fréquentation de lieux différents ou fréquentés différemment. Certains de ces lieux de chant semblent ainsi être l'apanage exclusif d'une seule catégorie d'âge, où les habitués se retrouvent pour partager des moments agréables. Le terme de « lieux d'entre-soi » sera utilisé pour désigner les lieux où des personnes de mêmes caractéristiques sociales, que ce soit en termes d'âge, de rang social ou d'origine géographique, se réunissent (voir Figure 13). Les « lieux de co-présence » désigneront, quant à eux, les lieux où plusieurs groupes de personnes de caractéristiques sociales distinctes se réunissent.

Afin de distinguer les différents types de relations qui peuvent se nouer au sein de ces lieux de co-présence, différents termes seront utilisés en fonction du degré de proximité entre les personnes présentes au sein d'un même lieu de chant. Le terme de lieux de « co-présence spontanée » qualifiera les lieux où de réelles interactions sont possibles. Les lieux de « co-présence distante » feront référence aux situations où des personnes sont réunies dans un même lieu mais que seuls de brefs et rares échanges ont lieu. Enfin, les lieux de « co-présence forcée » désigneront les lieux où plusieurs personnes ou groupes de personnes se retrouvent dans un même lieu généralement par le hasard des programmations.

Figure 13 : Les différents types de relations possibles entre personnes au sein d'un même lieu de chant



4.1.3.1. Les lieux de chant, des lieux majoritairement d'entre-soi intragénérationnel

Qu'ils soient retraités, actifs ou étudiants, ce qui motive le plus souvent chanteurs ou spectateurs c'est en particulier le besoin d'être ensemble et de partager des moments conviviaux en dehors du contexte de vie habituel et notamment celui du cercle familial. Les retraités, lorsqu'ils chantent dans les parcs, les centres culturels des communautés résidentielles, ou lorsqu'ils écoutent de l'opéra traditionnel chinois, le font, avant tout, en vue de rencontrer leurs pairs. Un couple de chanteurs du parc Lu Xun affirme ainsi : « On aime bien venir ici parce que ça nous permet de rencontrer des gens de notre âge et de discuter ensemble de tout et n'importe quoi »[373]. Ces lieux de chant constituent également un remède à la solitude, comme le confie cet ancien professeur à la retraite pour qui venir chanter au centre culturel de

[373] Extrait d'entretien réalisé le 26 février 2017 auprès d'un couple de chanteurs de la chorale d'amateurs à voix séparées du parc Lu Xun.

la communauté résidentielle de Huayang était sa seule activité de la semaine en dehors de chez lui, où il passe le reste de son temps à regarder la télé et lire des livres[374].

Ces lieux de chant sont donc de véritables lieux de sociabilité, puisqu'ils permettent la mise en relation de manière informelle et non contrainte d'individus qui ne se connaissaient pas auparavant. Ces contacts favorisent, à terme, la naissance de relations amicales recherchées par les retraités, puisque tous concèdent aimer se rendre dans leurs lieux de chant pour le plaisir de chanter mais surtout pour voir leurs amis. Les lieux choisis pour aller chanter le sont donc souvent en fonction de la présence ou non de ces amis. Ainsi, une retraitée avoue-t-elle préférer le parc Lu Xun et pas un autre, car « tous mes vieux amis viennent ici »[375], à tel point que certains considèrent les lieux de chant comme quasiment des lieux de « réunion familiale, parce qu'on se connaît tellement bien que c'est un peu comme si on était tous frères et sœurs »[376]. Ces lieux, au départ de sociabilité, deviennent donc au fil du temps des lieux de rencontres amicales où les retraités viennent « pour bavarder ensemble, prendre des nouvelles de chacun et se raconter les potins de la ville »[377]. La sympathie qui unit les membres d'une même chorale se remarque lorsque, dans les parcs, les retraités profitent des pauses pour se montrer mutuellement des photos de leurs sorties précédentes ou de leur famille ; ou encore dans les centres culturels lorsqu'ils s'offrent des souvenirs de voyage ou tout simplement des friandises en attendant leur(s) tour(s) pour chanter.

Si l'on en croit les serveurs du bar de style ancien Cotton Club et du bar de style nouveau Yuyintang, les jeunes et les personnes de 30-50 ans s'y rendent rarement seuls mais plutôt à « trois ou quatre, jamais plus »[378]. Cette habitude est différente de ce qui se passe chez les retraités, qui, pour la plupart, vont seuls dans les lieux de chant qu'ils fréquentent et retrouvent des connaissances ou des amis uniquement une fois sur place. C'est donc la convivialité plus que la sociabilité qui se manifeste dans les lieux fréquentés par les jeunes et les 30-50 ans, puisqu'ils y font parfois de nouvelles rencontres mais y vont surtout pour passer de bons moments avec des personnes déjà connues.

[374] Entretien réalisé le 18 février 2017 auprès d'un retraité chanteur de *wuxi* au centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang.
[375] Extrait d'entretien réalisé le 19 février 2017 auprès de la cheffe de chœur de 84 ans de la chorale d'amateurs à voix séparées.
[376] Extrait d'entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'un des chanteurs de la chorale d'amateurs du parc Jing'an.
[377] Extrait d'entretien réalisé le 18 février 2017 auprès d'une ancienne actrice d'opéra de 84 ans pratiquant le *wuxi* au centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang.
[378] Extrait d'entretien réalisé le 24 mars 2017 auprès d'un des serveurs du Cotton Club. Les mêmes chiffres ont été donnés par un des serveurs du Yuyintang.

Chez les jeunes de 20 à 30 ans, souvent étudiants ou tout jeunes actifs, le divertissement entre amis est parfois leur première motivation, puisque la plupart avouent : « Je n'aime pas du tout ce genre de bars, mais j'y viens pour être avec ma copine et voir nos amis »[379] ; ou bien : « Je n'aime pas trop chanter, parce que je ne chante pas très bien, mais je viens quand même parce que, comme ça, je peux voir mes amis »[380].

Les 30-50 ans fréquentent aussi les bars et les karaokés avec des collègues de travail pour « renforcer les liens entre membres d'une même entreprise et développer le sens de l'engagement »[381]. Les lieux de chant sont donc également des lieux fédérateurs où les rapports humains sont plus apaisés que dans une vie d'entreprise compétitive, puisque, comme l'affirment certains : « Au travail, il y a différents échelons et une compétition entre les différentes personnes qui empêche d'avoir de bonnes relations les uns avec les autres »[382].

Quelle que soit la génération considérée, les lieux de chant sont donc des lieux au sein desquels les chanteurs ou les spectateurs se retrouvent dans un entre-soi, c'est-à-dire entre personnes appartenant à la même tranche d'âge. Ces lieux sont cependant très rarement des lieux de rencontre en famille, comme en témoigne ce jeune étudiant : « Quand je rentre chez moi pour la fête du Printemps, avec mes parents, mes oncles et tantes, on va au karaoké alors qu'en temps normal, on n'y va jamais ensemble »[383]. Il en est de même pour ceux de la génération des 30-50 ans qui se rendent dans les bars « uniquement avec des amis ou des collègues mais jamais en famille »[384].

Le cas le plus emblématique du lieu de chant comme lieu d'entre-soi semble être celui du karaoké. Il est en effet fréquenté par toutes les catégories d'âge mais de manière intragénérationnelle. Au karaoké, on n'est pas seulement « avec » ou « à côté de », on partage aussi bien des idées que des repas. Cette importance de pouvoir se retrouver entre-soi, et non pas juste se voir, est clairement exprimée par cette retraitée rencontrée au parc Jing'an qui déclare :

[379] Extrait d'entretien réalisé le 24 février 2017 auprès d'un spectateur de 29 ans au bar Yuyintang.
[380] Extrait d'entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'un jeune d'une vingtaine d'années venu chanter avec des amis au karaoké Haoledi.
[381] Extrait d'entretien réalisé le 23 mars 2017 auprès d'une jeune ingénieure de 25 ans.
[382] Extrait d'entretien réalisé le 22 mars 2017 auprès d'une fonctionnaire proche de la retraite.
[383] Extrait d'entretien réalisé le 16 mars 2017 auprès d'un étudiant de l'université de Shanghai.
[384] Extrait d'entretien réalisé le 22 mars 2017 auprès d'une des serveuses du Time Passage.

> « Parfois je vais aussi au karaoké, quand des retrouvailles entre anciens camarades de classe sont organisées. C'est mieux qu'au cinéma ou au restaurant. Au karaoké, c'est pas trop cher, il n'y a pas un nombre limite de personnes, et, surtout, on peut discuter et se remémorer les bons moments qu'on a passés ensemble sans gêner personne. Parfois il nous arrive de pleurer en repensant à ces bons moments donc c'est mieux d'être seulement entre nous dans un karaoké »
>
> Retraitée se promenant dans le parc Jing'an, 11 mars 2017.

Les salles de karaoké étant des salles privatives, elles apparaissent donc quasiment comme des cocons permettant de s'isoler un instant du tumulte d'une société chinoise – et ici plus particulièrement shanghaienne – dense et urbaine. Elles permettent également de se libérer partiellement « des pressions sociales et des forces politiques de contrôle en Chine » et donc de se défaire « du monde socialement routinier »[385] (Fung, 2010 : 43). Les karaokés offrent donc à ceux qui les fréquentent la possibilité de construire une réelle communauté, autre que celle des associations communistes pour la jeunesse ou de celles permettant aux plus âgés de se souvenir de leur passé commun (Fung, 2010 : 44). Le karaoké est également considéré comme « un espace alternatif où des comportements qui seraient considérés comme anormaux dans la vie sociale de tous les jours sont acceptés »[386] (Fung, 2010 : 46). Dans un karaoké, il est ainsi possible de bavarder et d'échanger des opinions quasiment en toute liberté, puisque le droit de regard du gouvernement était, lorsque j'ai réalisé mon enquête, bien moins pressant et moins évident que dans les parcs et les centres culturels. Cependant, depuis 2006, et cela fut réaffirmé et renforcé en août 2021, le Bureau culturel du Parti communiste tente de contrôler les types de chant proposés dans les karaokés et d'interdire les chansons dites « libérales […] promouvant les valeurs capitalistes, le libéralisme et la liberté »[387] (Fung, 2010 : 43).

Les lieux de chant sont donc des lieux collectifs de partage intragénérationnel, qui permettent des rencontres nouvelles pour les retraités, et renforcent plutôt des liens noués en amont, au travail, à l'école, à l'université, pour les autres catégories d'âge.

[385] « the social pressures and political forces of control in China […] the routine social world ».
[386] « an alternative space that accommodates behaviors that might be considered abnormal in the everyday social world ».
[387] « liberal […] promoting capitalist values, liberalism, and freedom ».

4.1.3.2. Les lieux de chant, des lieux de co-présence entre passionnés d'origines géographiques variées

Si l'on considère, non plus seulement l'âge, mais aussi le rang social et l'origine géographique des usagers des lieux de chant, certains d'entre eux apparaissent également comme des lieux de co-présence au sein desquels des relations plus ou moins fortes entre usagers peuvent se nouer. Le chant a en effet la particularité de pouvoir rassembler en un même lieu des personnes d'horizons différents mais partageant le même intérêt voire la même passion pour un type particulier d'art vocal.

Les parcs et centres culturels des communautés résidentielles, des lieux de co-présence spontanée entre chanteurs amateurs passionnés venus de divers arrondissements shanghaiens

À Shanghai, les lieux de chant, lorsqu'ils sont considérés comme symboliques ou lorsqu'ils sont spécialisés dans un type de chant particulier, peuvent rassembler en leur sein des personnes qui résident dans différents arrondissements de la métropole. Ce phénomène est visible notamment au sein des parcs. Certains chanteurs se rendent ainsi uniquement dans un parc en particulier car ce dernier a une signification importante pour eux. Le cas le plus notable est certainement celui du parc Lu Xun, présenté par la majorité des chanteurs comme un parc à portée culturelle particulière. Pour appuyer ce caractère d'importance, la plupart évoquent la référence de ce lieu à l'écrivain Lu Xun et « aux nombreux autres artistes qui habitaient dans l'arrondissement de Hongkou »[388]. Ce parc est également présenté comme un lieu où diverses activités culturelles se concentrent. Une chanteuse de la chorale à voix séparées du parc Lu Xun justifie ainsi sa présence au parc tous les samedis et dimanches matins :

> « Je viens au parc Lu Xun parce qu'il a une portée culturelle. Vous pouvez voir du chant, du taï-chi, de la danse, de la calligraphie, des instruments traditionnels, comme le *erhu*[389], utilisés pour le *jingju*, le *kunqu* et le *huju*, là-bas juste à côté de la maison où ils vendent du thé. Il y a une vraie concentration culturelle ici et vous pouvez vraiment comprendre ce qu'est la culture chinoise. En plus, ce lieu existe depuis longtemps et la chorale a été créée de manière très spontanée par le peuple. Des personnes qui aimaient chanter se sont réunies et maintenant les chanteurs viennent de tous les arrondissements de Shanghai ».
>
> Chanteuse de la chorale à voix séparées du dimanche matin au parc Lu Xun, 26 février 2017.

[388] Extrait d'entretien réalisé le 19 février 2017 auprès d'un chanteur de la chorale à voix mixtes du parc Lu Xun.
[389] Le *erhu* est un instrument de musique traditionnelle chinoise, qui accompagne, le plus souvent, les opéras chinois. Il ressemble à un violon à deux cordes.

La notoriété de la chorale justifie alors que des « gens qui habitent à Pudong [fassent] donc deux heures de trajet exprès pour venir chanter ici »[390] (voir Chapitre 2 Carte 2 pour estimer l'éloignement entre le parc Lu Xun et l'arrondissement de Pudong).

Dans le cas des centres culturels des communautés résidentielles, c'est avant tout les types de chant proposés qui semblent à l'origine de la rencontre de personnes venues d'arrondissements différents. Les amateurs qui se rendent dans les centres culturels d'une communauté résidentielle pour « chanter, promouvoir et défendre un type particulier d'opéra »[391] font parfois plusieurs heures de transport. Comme il existe environ « trois cents sortes d'opéra » en Chine (Lescourret, 2012 : 149), chaque centre culturel doit se spécialiser et ne peut travailler au maximum que quatre ou cinq types d'opéra. Le centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao, situé dans l'arrondissement de Changning, propose par exemple des activités de *yuju*[392], de *huangmeixi*, de *huju*, de *yueju* et de *jingju* (voir Annexe 9 pour le détail de l'ensemble des activités proposées au centre de Chengjiaqiao). Ce centre m'a été présenté comme le seul proposant des activités de *huangmeixi*, expliquant alors qu'il accueille des personnes habitant dans des arrondissements assez éloignés de Changning, comme Pudong, Baoshan, Qingpu et Songjiang. La femme du responsable de cette activité témoigne ainsi : « Je suis responsable du groupe ici avec mon mari donc nous venons tous les dimanches, même si nous habitons à Pudong et que nous devons faire quarante minutes de voiture pour venir. Mais il y a des gens qui habitent encore plus loin et qui n'ont pas de voiture, ils doivent donc prendre le métro pendant deux heures. Ce sont des gens vraiment passionnés »[393]. Les participants à ces activités spécifiques sont généralement des habitants originaires d'autres provinces qui trouvent en ces lieux la possibilité de se réunir et de faire vivre leur culture d'origine. Une des chanteuses de *yuju* confie ainsi que, comme les deux tiers des participants étaient originaires du Henan, venir au centre culturel de la communauté résidentielle leur permettait aussi de « pouvoir parler la langue natale » [394]. Ce constat est également fait par le responsable de l'activité de *huangmeixi*, comme en témoigne l'extrait d'entretien suivant :

[390] Extrait d'entretien réalisé le 26 février 2017 auprès d'une chanteuse de la chorale à voix séparées de l'après-midi au parc Lu Xun.
[391] Extrait d'entretien réalisé le 18 février 2017 auprès de l'initiateur des activités d'opéra *wuxi* au centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang.
[392] Le *yuju* est un opéra originaire de la province du Henan.
[393] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 avec une chanteuse et danseuse amatrice d'opéra *huangmeixi* au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao.
[394] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 auprès d'une chanteuse amatrice de *yuju* au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao.

« **Pourquoi avez-vous choisi de proposer des activités de *huangmeixi ?***
Parce que c'est un chant qui vient de notre province d'origine, au centre de la Chine, notamment dans la province du Hubei. Nous venons tous de cette province, mais nous travaillons ici à Shanghai, nous aimons chanter des chants de notre province.
Pourquoi aimez-vous chanter ces chants de vos provinces ?
Parce que cela nous rappelle la musique de notre ville d'origine et la langue. Ce sont des chants que nous chantions quand nous étions petits. Nous aimons cet opéra, parce que le son est très joli. Notre rêve est de pouvoir un jour jouer sous les feux de la rampe. Nous devons donc nous entraîner. Tous les ans, nous avons la chance de pouvoir nous produire à Shanghai et au-delà. Comme ce n'est pas un opéra très connu à Shanghai, les gens viennent ici pour le chanter ».

Responsable de l'activité de *huangmeixi*, 12 mars 2017, centre culturel de Chengjiaqiao.

Cette diversité d'opéras provinciaux proposée à Shanghai reflète une partie de l'histoire de la ville et de son organisation. La ville de Shanghai a en effet très tôt été une ville d'accueil de migrants, qu'ils soient provinciaux ou étrangers. L'accueil de paysans pauvres des provinces voisines, et plus particulièrement du Jiangsu, du Zhejiang, et parfois de l'Anhui, du Shandong et du Jiangxi, a débuté dès la fin du XIX^{ème} siècle (Roulleau-Berger et Lu, 2003 : 49). L'une des conséquences, toujours visible aujourd'hui notamment au sein des centres culturels, a été l'apport de leurs traditions culturelles et en particulier des formes locales d'opéras traditionnels. De nos jours, ces migrants peuvent posséder « la carte de résident de Shanghai et sont considérés comme des Shanghaïens » ou, au contraire, s'ils ne la possèdent pas, ils sont alors « marginalisés, rejetés […] [et] considérés comme des étrangers » (Padovani et Zhao, 2014 : 2). Dans les deux cas, si l'on s'intéresse à la situation du centre de Shanghai, ces provinciaux sont généralement disséminés « dans les quartiers à l'intérieur du périphérique ou à l'extérieur » et non pas « concentrés en un seul lieu » (Padovani et Zhao, 2014 : 12). Les centres culturels des communautés résidentielles qui proposent des activités d'opéras des provinces d'origine de ce migrants deviennent donc de possibles lieux de retrouvailles et d'entre-soi, ce qui justifie aussi en partie que certains se résolvent à faire des trajets généralement assez longs pour se rendre dans ces lieux.

Les centres culturels ou les parcs au sein desquels sont joués des opéras provinciaux restent tout de même le plus souvent des lieux de co-présence spontanée. Shanghaiens natifs attirés par un type d'opéra provincial particulier et Shanghaiens originaires de cette même province se retrouvent ainsi parfois pour chanter ensemble. La rencontre a généralement lieu entre chanteurs originaires des provinces des opéras chantés et Shanghaiens spectateurs. Une chanteuse de *yuju* interrogée au centre de Chengjiaqiao déclare en ce sens : « Les gens qui viennent assister à nos représentations sont la plupart du temps des personnes natives de Shanghai qui veulent entendre autre chose que du *huju*, du *yueju* ou du *jingju*, auxquels ils sont

habitués. Quand on fait des représentations ici, la moitié des personnes qui viennent sont des personnes originaires de notre province qui habitent dans différents arrondissements, l'autre moitié, ce sont des gens qui habitent dans le quartier »[395]. Le même constat est dressé par la femme du responsable des activités de *huangmeixi* du centre de Chengjiaqiao, également chanteuse, qui souligne : « Pour le 1er janvier, 30 personnes de notre groupe, qui se sont entrainées pendant plus de six mois, ont participé aux représentations organisées à Shanghai. Ça a été une réelle réussite, il y avait 300 personnes venant de Shanghai mais aussi d'autres villes alentours »[396]. Les lieux qui accueillent des représentations d'opéras provinciaux deviennent donc des lieux de co-présence spontanée entre amateurs de chacun de ces types d'opéras. À Shanghai, ces lieux de chant réunissent donc aussi bien des chanteurs originaires de ces provinces que des Shanghaiens natifs, ainsi que des Shanghaiens venus d'autres provinces et des spectateurs venus de villes alentours.

Les lieux de chant où des passionnés se réunissent apparaissent donc comme des lieux de co-présence entre personnes de caractéristiques sociales variées. Dans le cas des parcs et des centres culturels, cette co-présence est plutôt spontanée puisqu'en partie voulue. Dans les deux cas, les chanteurs amateurs venus d'arrondissements différents choisissent en effet de se rendre dans un lieu particulier pour pratiquer ou partager avec d'autres leur passion.

Les bars et les théâtres, des lieux de co-présence distante voire forcée entre spectateurs passionnés venus d'horizons variés.

Le public présent au sein des bars de type ancien à Shanghai est relativement varié si l'on considère l'origine géographique des usagers. L'une des serveuses interrogées au Time Passage indique ainsi que, la plupart du temps, les clients qui y viennent « ne vivent pas très loin » mais sont parfois « accompagnés par des amis venant d'autres arrondissements »[397]. Au Cotton Club, considéré comme emblématique du jazz à Shanghai, « des personnes qui vivent juste à côté, d'autres qui vivent dans des arrondissements plus éloignés et des personnes qui sont ici juste en voyage »[398] se côtoient. Le public apparaît donc plus varié et il n'est pas rare qu'il soit mixte. Dans ces bars de type ancien, cette co-présence en un même lieu de personnes d'origines géographiques différentes relève souvent d'une co-présence distante. Un serveur du Time

[395] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 auprès d'une chanteuse de *yuju* au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao.
[396] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 auprès du responsable de l'activité de *huangmeixi* au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao.
[397] Extrait d'entretien réalisé le 22 mars 2017 auprès d'une des serveuses du Time Passage.
[398] Extrait d'entretien réalisé le 24 mars 2017 auprès d'une des serveuses du Cotton Club.

Passage témoigne ainsi : « Les Chinois et les Occidentaux parlent entre eux ici au bar, mais, après, une fois qu'ils sont servis, souvent ils retournent chacun dans leurs groupes et très souvent ces groupes sont constitués de Chinois entre eux et d'Occidentaux entre eux »[399]. D'après cette même personne, seules certaines catégories de Chinois sont en mesure d'interagir un minimum avec les Occidentaux également présents lors des concerts. Les situations de co-présence distante ne concernent donc pas l'ensemble de la population mais uniquement une catégorie de jeunes de 20-30 ans et d'actifs de 30-50 ans qui « ont fait une partie de leurs études ou ont vécu plusieurs années à l'étranger et qui ont été habitués à aller dans des bars pour boire et écouter de la musique, contrairement à la majorité des Chinois »[400].

Dans le cas des bars de type nouveau, on retrouve le même type de diversité au sein du public mais la co-présence est quasiment forcée car, contrairement aux bars de type ancien, presque aucune interaction n'existe entre les différents groupes considérés. Lors de mon observation du 24 février 2017 au bar Yuyintang, j'ai ainsi pu constater qu'au début du concert les artistes étaient d'origine chinoise et le public était également exclusivement chinois, tandis qu'en seconde partie les artistes étaient exclusivement occidentaux. Le public occidental est donc arrivé uniquement en seconde partie du concert, puisque, comme un des serveurs l'a souligné : « Quand ce sont des artistes chinois, il y a une très grande majorité de Chinois et, quand ce sont des artistes étrangers, ce sont souvent des étrangers qui viennent »[401]. Une telle succession dans le programme a conduit à une co-présence forcée entre Chinois et Occidentaux, puisque le public chinois, présent pour la première partie du concert, est resté jusqu'à la fin de la représentation. Dès lors, on peut supposer que si les deux parties de ce concert avaient formé deux concerts séparés, cette situation de co-présence entre Chinois et Occidentaux n'aurait pas eu lieu.

Cette situation de co-présence forcée se retrouve également au sein des théâtres, qu'ils soient de type occidental ou oriental. Le 5 mars 2017, au Théâtre Yifu, uniquement 11 personnes de faciès occidental ont été comptabilisées sur les 928 spectateurs enregistrés, soit à peine 1 %. À l'Opéra de Shanghai, le 16 mars 2017, à l'occasion d'une représentation de *La Traviata* mise en scène par Yi Liming et dirigée par Roberto Abbado, la part d'étrangers semblait plutôt de l'ordre de 10 %, même si un décompte formel n'a pas pu être réalisé. Un groupe de jeunes, étudiant la musique et venu exprès de la province de l'Anhui, assistait

[399] Extrait d'entretien réalisé le 26 mars 2017 auprès d'un des serveurs du Time Passage.
[400] Extrait d'entretien réalise le 26 mars 2017 auprès d'un des serveurs du Time Passage.
[401] Extrait d'entretien réalisé le 24 février 2017 auprès d'un des serveurs du Yuyintang.

également à la représentation. S'il n'a pas été possible de trouver des statistiques en fonction de la provenance du public pour chacun des théâtres mentionnés, d'après la responsable administration et production artistique du théâtre Yifu, en 2015, un nombre important de Japonais a été attiré par les représentations faisant référence au singe, signe astrologique chinois de l'année, proposées au sein du théâtre[402]. Cette présence de spectateurs de pays asiatiques voisins se retrouve également au sein des karaokés, où, si l'on en croit les agents d'accueil interrogés au karaoké Haoledi, Coréens et Japonais seraient nombreux à fréquenter leur établissement. Dans ce cas, ces karaokés constitueraient des lieux de co-présence fortuite, puisque, bien que Chinois et étrangers se trouvent au sein d'un même karaoké, chaque groupe de personne se produit avec ses amis au sein de salles privatives.

Ce constat d'un niveau d'interactions d'autant moindre que les origines géographiques sont éloignées, notamment lorsqu'il s'agit de rencontres entre Chinois et Occidentaux, est également dressé par l'un des responsables de la chorale SICL pour qui :

> « Chinois et expatriés forment des groupes plutôt séparés et ne se mélangent pas beaucoup à cause du niveau culturel nécessaire pour pouvoir mélanger les cultures, et en particulier le fait de parler anglais. Vous n'êtes pas intéressé par la rencontre de l'autre quand vous n'êtes pas en mesure de parler avec lui. À l'université, il existe un mélange mais la langue chinoise est une barrière assez rude. De plus, à Shanghai, les gens souvent ne viennent que pendant deux ou trois ans pour gagner de l'argent et ensuite ils partent. Il n'y a pas beaucoup de personnes qui restent »[403].
>
> Extrait d'entretien réalisé avec Jordi Paradis le 14 février 2017.

Au-delà de cette barrière de la langue et de l'important *turn-over* des expatriés, la barrière de l'acculturation – en tant que concept qui « insiste sur le fait que les immigrants sont attirés par la culture de la société hôte, mais [que] leur culture d'origine les "retient" » (Safi, 2011 : 151) –, peut également être invoquée dans un contexte où le communautarisme entre expatriés est un phénomène assez fréquent.

Lorsqu'on considère l'origine géographique des usagers, les lieux d'écoute du chant deviennent donc généralement des lieux de co-présence distante si ce n'est forcée, là où, les lieux où des amateurs se réunissent pour pratiquer le chant relèvent plutôt de la co-présence spontanée ou de l'entre-soi. Cette distance sociale entre usagers est pourtant assez

[402] Informations recueillies le 21 mars 2017 auprès d'une des responsables du théâtre Yifu.
[403] « Chinese and expatriate are quite separated groups and don't mix very much because a cultural level is needed to mix cultures, especially speaking English. You are not interested in meeting people, when you can't speak with them. In university, you have a mix, but the Chinese language is a very strong barrier. And in Shanghai, people only come for two or three years to earn money and after they leave. There are not lots of people who remain ».

contradictoire avec une analyse spatiale qui tend à réduire symboliquement la distance entre ces différents lieux d'où sont originaires les usagers.

Les lieux de chant, des lieux au sein desquels la distance géographique est symboliquement réduite

Au sein des lieux de chant, des personnes venues d'arrondissements différents et parfois originaires de villes, de provinces voire de pays différents se côtoient. Lorsqu'ils se retrouvent côte à côte pour pratiquer ou écouter leur art, la distance géographique entre ces différents lieux d'origine est donc symboliquement réduite. Lors de la représentation de *La Traviata* à l'Opéra de Shanghai, des Shanghaiens, quelques Occidentaux, en particulier des Japonais et des Américains, et des spectateurs venus de provinces voisines telles que l'Anhui, le Shandong et le Jiangsu[404] se trouvaient ainsi rassemblés. La salle de théâtre où la pièce était jouée est donc devenue, le temps du spectacle, un lieu de co-présence, bien que quasi forcée, entre ces différentes personnes.

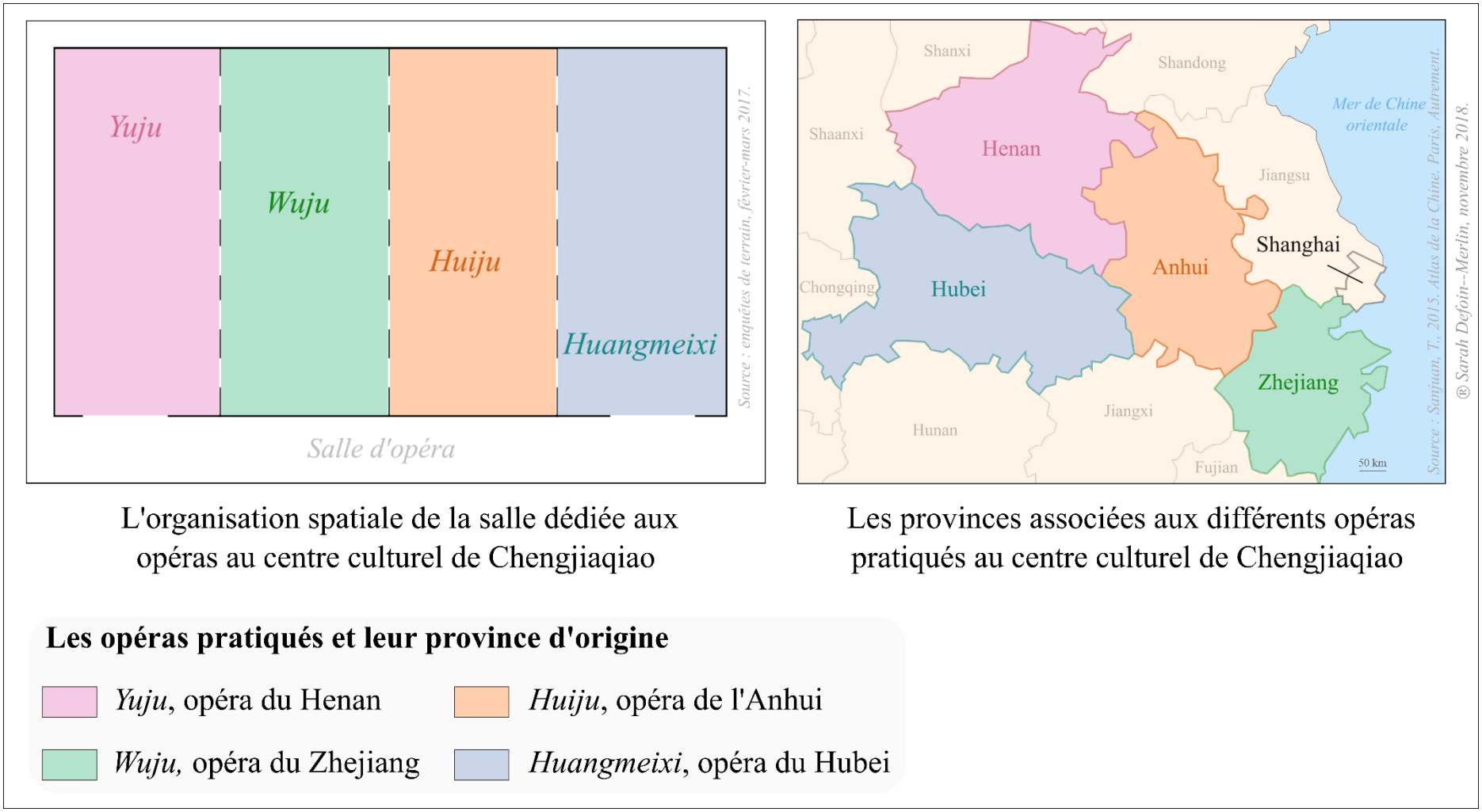
Les lieux consacrés à la pratique ou à la représentation d'opéras traditionnels chinois peuvent également être appréhendés comme lieux où plusieurs zones géographiques situées en réalité à plusieurs centaines de kilomètres les unes des autres sont réunies le temps des représentations. Au théâtre Yifu, ce phénomène opère le plus souvent de manière étalée dans le temps, étant donné que des représentations successives de diverses sortes d'opéras, notamment de *jingju, kunqu, yueju* et *huju* sont proposées. Le 29 mai 2017, une pièce de *jingju* intitulée *Le Phenix de feu* (*Huo feng huang)*, une pièce de *wuju* dénommée *Le pavillon aux pivoines* (*Mu dan dui ke*), ainsi que la pièce *Xu Ce traverse la ville* (*Xu ce pao cheng*) qui réunit ces deux formes d'opéra, ont été proposées le même jour. Dans certains cas, ce rapprochement peut se faire au même moment et, en quelque sorte, établir une co-présence de personnes originaire de différentes provinces, comme au parc Lu Xun dans lequel, et à l'entrée duquel, des chanteurs d'opéras chantent à la fois du *huju,* du *jingju* et de l'opéra de Shaoxing.

Le lieu le plus emblématique où l'on peut voyager musicalement entre les provinces, sans pour autant vraiment se déplacer, reste le centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao. Au sein de ce centre, la réduction symbolique des distances s'exprime concrètement par l'aménagement spatial des salles de répétition. Le dimanche, plusieurs activités d'opéras sont proposées aux mêmes horaires. Des cloisons amovibles sont donc mises en place pour délimiter des espaces spécifiques pour chacun des opéras provinciaux pratiqués

[404] Ces informations ont été recueillies en interrogeant mes voisins directs lors de la représentation, ainsi qu'en écoutant les langues parlées dans les couloirs lors de l'entracte.

et ainsi permettre aux différents chanteurs de pratiquer leur art en même temps sans se gêner. Lors de mon observation du 12 mars 2017, les visiteurs étaient donc invités à passer d'une salle de *yuju* à une de *wuju* puis de *huiju* et enfin à une de *huangmeixi*, et ainsi d'entrer allégoriquement de plus en plus à l'intérieur de la Chine en traversant symboliquement les provinces du Henan, du Zhejiang, de l'Anhui, et du Hubei (voir Figure 14).

Figure 14 : Le centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao, une réduction spatiale symbolique des distances entre provinces voisines



4.2. Une dissension entre catégories sociales au sein de la société, qui peut être appréhendée par l'étude des lieux de chant

La caractérisation des différents lieux de chants étudiés à Shanghai en fonction du type d'usagers qui les fréquentent et de leurs relations entre eux permet un premier niveau d'analyse et de compréhension des liens étroits ou plus lâches qui existent au sein de la population, et de leurs conséquences spatiales.

4.2.1. Les lieux de chant, révélateurs de générations différemment visibles et présentes dans l'espace urbain, à l'origine d'oppositions et plus rarement de coopérations intergénérationnelles

Au mois de janvier 2017, peu de temps avant la fête du Printemps, la Chorale arc-en-ciel de Shanghai (*Shanghai caihong shinei hechangtuan*) a produit une chanson intitulée « Guide de survie pour la fête du Printemps »[405] (C*hunjie zijiu zhinan*), dans laquelle sont soulignées les différences de priorité entre : d'une part, les parents (père, mère, oncles et tantes) attendant avec impatience que leurs enfants se marient et se demandant pourquoi ils déménagent pour trouver un métier, combien ils gagnent ; et, d'autre part, les enfants excédés et redoutant ces questions. Pour le compositeur Jin Chengzhi : « Cette chanson n'est pas nécessairement l'expression d'une rébellion. Je pense que les jeunes générations veulent communiquer avec celle qui est plus âgée dans l'espoir qu'ils comprennent leurs points de vue et leurs choix de vie »[406]. Cette déclaration illustre une possible opposition entre générations. La génération sera ici appréhendée en termes de génération sociale définissant « une cohorte en partie structurée dont les membres peuvent partager des caractéristiques données sans en avoir nécessairement la conscience » (Chauvel, 2001 : 16). Les caractéristiques ici retenues pour former une génération sont celles des âges charnières par rapport à l'emploi.

[405] https://www.youtube.com/watch?v=nvdXowqlv5U, consulté le 18 octobre 2022.
[406] « is not necessarily rebellion. I think the younger generation want to communicate with the older generation and hope [they] can understand their worldviews and life choices », extrait de l'article « Why this choir is a huge hit with China's stressed out millennials » publié par James Griffiths le 9 février 2017 sur le site Internet http://edition.cnn.com/2017/02/09/asia/china-rainbow-chamber-singers/, consulté le 25 avril 2017.

4.2.1.1. Des rapports différents au chant et à l'espace, à l'origine de la fréquentation de lieux de chant distincts selon les générations

L'appétence de certaines classes d'âges pour un certain type de lieu rend compte d'un rapport différent au chant et à l'espace, indice d'une position et d'un rythme de vie particulier dans la société. À Shanghai, et dans de nombreuses autres villes chinoises comme Chongqing (Mei, 2013 : 69) ou Pékin (Rochot, 2017 : 193), le chant est considéré par les retraités comme « ce qui permet de garder la santé ». Quand ils peuvent le pratiquer en extérieur, ce qu'ils apprécient c'est la salubrité du plein air. Ainsi, une retraitée du parc Fuxing affirme : « J'aime venir ici parce qu'on chante en pleine nature et c'est bon pour le corps. En plus, vous savez, les personnes âgées aiment bien la nature et être au calme, ce lieu me convient donc bien »[407]. Ce goût et ce besoin expliquent, en partie, la prédilection des retraités pour les parcs comme lieux de chant.

Chez les retraités, le chant est également le moyen d'expression d'une certaine nostalgie. Si certains choisissent de chanter ou d'écouter des opéras traditionnels, c'est souvent, comme dit l'un d'eux, parce que : « J'en écoutais, quand j'étais petit, ça me rappelle donc de bons souvenirs maintenant »[408] ; ou encore parce que, comme dit un autre : « Quand on était jeune on aimait bien chanter mais après, on a dû travailler et on a donc arrêté. Mais maintenant qu'on est retraité, on a du temps et on en profite pour chanter à nouveau »[409]. Cette nostalgie qui s'ancre dans la jeunesse peut en partie expliquer le succès des centres culturels comme lieux de pratique de chants traditionnels ou celui des théâtres d'opéras chinois – et notamment pour Shanghai du théâtre Yifu – comme lieu d'écoute de ce type de chant. D'autres retraités, qui préfèrent les chorales de chants rouges, éprouvent parfois la nostalgie de la Révolution culturelle. Un jeune retraité déclare ainsi : « J'ai connu l'époque de la Révolution culturelle, j'aime donc bien venir ici, parce qu'on y chante les chansons de ce temps-là. Pendant la Révolution culturelle, on ne pouvait chanter que huit chansons et maintenant tous ceux qui ont connu cette époque aiment encore les chanter »[410]. Bien que peu de chanteurs évoquent spontanément cette période, un des retraités qui participe à plusieurs chorales du parc Lu Xun avoue aimer chanter ces chants rouges « parce qu'à l'époque de la Révolution, même si

[407] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une professeure de chinois retraitée participant à la chorale séparée d'amateurs du parc Fuxing.
[408] Extrait d'entretien réalisé le 5 mars 2017 auprès d'un retraité assistant à une représentation de *jingju* au théâtre Yifu.
[409] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une des responsables de la chorale présente ce jour-là au parc Fuxing.
[410] Extrait d'entretien réalisé le 19 février 2017 auprès d'un retraité participant aux chorales à voix mixtes et à voix séparées d'amateurs du parc Lu Xun.

l'économie n'était pas très développée, les gens étaient très positifs et avaient des liens d'amitié très serrés. Beaucoup de gens âgés ont encore leurs amis de l'époque. Maintenant, l'économie est très développée, mais les gens ne se connaissent plus comme avant »[411]. Si cette affirmation peut être interprétée comme une illustration du passage de la solidarité mécanique à la solidarité organique, telles que définies en France par Durkheim (1893), c'est surtout le poids de la nostalgie comme ciment des groupes de chant de retraités qui est ici illustré (Mei, 2013 : 70-72).

On comprend alors pourquoi de grands espaces ouverts sont généralement nécessaires pour accueillir le nombre important de ces retraités au passé commun. Pour pratiquer leur art, les retraités investissent en priorité les espaces publics de la ville, à savoir les parcs, notamment depuis les années 1990-2000 (Rochot, 2017 : 198), et les centres culturels des communautés résidentielles. Le terme d'espace public est ici entendu comme espace géré par la Municipalité et théoriquement ouvert et accessible à tous gratuitement. Les seules participations financières au fonctionnement des chorales dans ces parcs sont l'achat de livrets de chants d'une centaine de pages, que l'on peut se procurer pour la modique somme de 10 ¥[412] ou de 20 ¥ pour ceux qui désirent également les partitions. L'importance de la gratuité d'accès d'un grand nombre de parcs est mise en avant par ce chanteur retraité qui explique : « Il y a cinq ou six ans, le parc était payant, il y avait donc moins de monde, mais, depuis qu'il est gratuit, il y a vraiment beaucoup de monde qui vient, on est donc de plus en plus de chanteurs »[413]. Il en est de même pour les centres culturels des communautés résidentielles, également accessibles gratuitement grâce au prêt des salles par l'arrondissement en échange de services particuliers, comme la participation de leurs chanteurs à certaines représentations officielles à l'occasion des fêtes nationales telles la fête du Printemps (*Chunjie*), la fête de la fondation du Parti communiste (*Jiandangjie*) et la fête de l'Armée chinoise (*Jianjunjie*). Ces groupes de retraités, pour qui le chant est une activité collective salutaire et nostalgique qui privilégie les parcs, les centres culturels de quartier et les opéras chinois, s'en retrouvent alors d'autant plus visibles dans l'espace urbain.

[411] Extrait d'entretien réalisé le 19 février 2017 auprès d'un retraité, chanteur amateur d'une chorale à voix séparées au parc Lu Xun.
[412] En mai 2017, 10 ¥ équivalaient à environ 1,30 €.
[413] Extrait d'entretien réalisé le 19 février 2017 auprès d'un chanteur amateur retraité de 80 ans participant à la chorale à voix séparées du parc Lu Xun.

Chez les personnes encore en activité, le chant est plutôt envisagé comme un passe-temps distrayant et apprécié mais auquel ils ne peuvent se livrer facilement, faute de temps. Plusieurs actifs interrogés déclarent avoir appris et pratiqué le chant, quand ils étaient jeunes, mais ne plus en avoir le temps actuellement, du fait d'un emploi du temps trop chargé et/ou d'enfants dont il faut s'occuper. Une passante interrogée dans le parc Jing'an témoigne ainsi : « Avant, j'aimais bien chanter, surtout quand j'étais enfant, mais, après, j'ai dû faire des études et, maintenant, je travaille et je dois m'occuper de mes propres enfants, quand ils rentrent de l'école, je n'ai donc plus vraiment le temps, sauf parfois quand je vais au karaoké avec des amis »[414]. Pour cette partie de la société, le seul lieu de pratique du chant possible semble donc être le karaoké qui ne demande pas un exercice régulier et peut se pratiquer à loisir. Il est très souvent le seul lieu de chant, autre que la maison, évoqué comme réponse à la question « Vous arrive-t-il parfois de chanter ? ».

Ainsi, les actifs, sauf les professionnels dans le domaine de la musique vocale, ne participent donc pas souvent aux activités chantées, ils préfèrent l'écoute. Dans les bars de style ancien et les opéras, ils y vont en principe surtout pour le programme et les chanteurs annoncés, ce qui n'empêche cependant pas certains clients de devenir des habitués fidèles, comme les serveurs du Time Passage ou du Cotton Club en ont témoigné. Si les retraités fréquentent très assidûment leurs lieux de chant, à horaires réguliers pour s'y produire, les actifs, eux, donnent donc une place plus occasionnelle et beaucoup moins participative au chant. Les lieux qu'ils fréquentent sont donc généralement en intérieur et payants, ce qui explique une moindre visibilité de cette catégorie d'amateurs dans l'espace public urbain.

Chez les jeunes, le chant est vécu comme une activité occasionnelle récréative, moins organisée et programmée, et beaucoup plus spontanée. Ils choisissent généralement les bars et les karaokés qu'ils fréquentent, en fonction de l'endroit où ils se trouvent au moment où ils décident de s'y rendre. Tous les jeunes interrogés au karaoké Haoledi déclarent ainsi l'avoir choisi en particulier, parce qu'ils avaient « d'autres choses à faire près d'ici »[415], parce qu'« on se promenait pas loin »[416] ou encore parce qu'« on mangeait au restaurant avec des amis, pas très loin d'ici et [qu']après on a décidé de venir chanter »[417]. Le choix des lieux ne repose donc pas sur un critère de proximité résidentielle, comme cela est parfois le cas chez les retraités, mais plutôt sur un critère de proximité par rapport à l'activité exercée au moment du choix. Les

[414] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une femme de 38 ans se baladant dans le parc Jing'an.
[415] Extrait d'entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'un jeune d'une trentaine d'années.
[416] Extrait d'entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'un jeune d'une vingtaine d'années.
[417] Extrait d'entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'une jeune de 23 ans.

jeunes entre 20 et 30 ans, lorsqu'ils veulent se changer les idées, passent la plupart de leur temps dans des *shopping malls*, « parce qu'il y a vraiment de tout : des magasins mais aussi des cinémas, des restaurants, des karaokés »[418]. Dans ce cas, les lieux fréquentés sont des espaces à usage public, puisque l'accès est censé être autorisé pour tous sans rétribution particulière, bien que les nombreux magasins et enseignes soient gérés par des commerçants et que ces espaces accueillent de nombreux lieux de consommation payants. Cette catégorie de population se situe donc, en termes de visibilité dans l'espace urbain, à mi-chemin entre la situation des retraités et celle des actifs. Les lieux de chant fréquentés par les jeunes se trouvent donc généralement à proximité ou dans ces centres commerciaux. Ce choix se fait généralement non pas sur la recommandation d'amis, comme c'est souvent le cas chez les retraités et les 30-50 ans, mais grâce à des applications téléchargeables sur téléphone mobile.

Le mode de fréquentation par les jeunes des karaokés et des nouveaux bars est caractéristique de la part des loisirs dans la vie des jeunes adultes, et des étudiants en particulier : loisir de dernière minute selon le temps libre que laissent les études et donc moins d'habitude et de routine que pour les retraités dans les parcs et centres culturels ou pour la génération des 30-50 ans dans les bars anciens. La plupart des jeunes interrogés au Yuyintang affirment ainsi y venir pour la première fois, comme le confirme un des serveurs qui déclare que peu d'habitués fréquentent leur établissement mais qu'ils accueillent très souvent de nouveaux clients [419].

Les lieux de chant se distinguent donc aussi en fonction des générations qui les fréquentent et de l'utilisation qu'elles en font. Si les retraités pratiquent généralement leur art en groupe au sein d'espaces publics extérieurs gratuits, les actifs préfèrent écouter des chanteurs professionnels dans des espaces privés, tandis que les étudiants et les jeunes actifs choisissent généralement de se retrouver dans des espaces d'usage public avec un accès aux lieux de chant payant.

[418] Extrait d'entretien réalisé le 26 février 2017 auprès d'une jeune active de 28 ans.
[419] Entretien réalisé le 24 février 2017 auprès d'un des serveurs du Yuyintang.

4.2.1.2. Les lieux de chant : des lieux d'expression de l'opposition intergénérationnelle

Les lieux de chant, en raison de leurs différences de fréquentation, sont des lieux dans lesquels les oppositions intergénérationnelles s'expriment directement et spontanément. Ils illustrent la difficulté de réunir ensemble dans un même lieu des personnes de générations différentes. Les chanteurs et les spectateurs interrogés se présentent, dans la plupart des cas, de manière spontanée par opposition à une autre classe d'âge. Ceci est particulièrement notable chez les retraités, qui, lorsqu'ils évoquent leur répertoire de chant – souvent des chants d'opéra traditionnels et des chants rouges –, déclarent que : « Beaucoup de jeunes gens ne connaissent pas cette musique, c'est vraiment notre culture »[420], « ici, on chante les chants de notre génération, il n'y a pas de jeunes, car ils préfèrent la musique moderne et européenne »[421]. Les retraités se définissent donc souvent par opposition aux plus jeunes.

Cette opposition se remarque, non seulement dans les répertoires, mais également dans la fréquentation des lieux de chant. Si certains de ces lieux sont associés à une génération particulière, c'est souvent parce que les autres ne s'y sentent pas acceptés. La majorité des jeunes déclarent ainsi ne pas se rendre dans les parcs, même pour faire autre chose qu'y chanter, puisque : « Il n'y a que des personnes âgées qui y vont »[422]. Le nombre très important des retraités et la place qu'ils prennent dans la vie des parcs imposent très certainement à l'esprit cette idée de confiscation. Une situation analogue est observable dans les bars de type ancien. Ces établissements sont majoritairement fréquentés par la génération des 30-50 ans peu encline à accueillir des personnes plus jeunes, si l'on en croit un des serveurs du Time Passage : « Ici, peu de jeunes de 20 ans viennent parce que, quand ils sont là, les gens de 30-50 ans ne leur parlent pas. Il y a comme une barrière à cause de l'âge. C'est peut-être parce que les personnes un peu plus âgées n'ont pas l'esprit assez ouvert et qu'elles veulent rester le plus longtemps possible entre elles dans ce bar, où elles viennent fréquemment et se sentent bien, elles n'aiment pas voir changer leurs habitudes »[423]. Le lieu où ce désir d'entre-soi intragénérationnel et d'évitement intergénérationnel s'exprime le mieux reste certainement le karaoké. Beaucoup de

[420] Extrait d'entretien réalisé le 19 février 2017 auprès d'un chanteur retraité de la chorale d'amateur à voix mixtes du parc Lu Xun.
[421] Extrait d'entretien réalisé le 26 février 2017 auprès d'un chanteur amateur chantant du *huju* et du *jingju* au sein du parc Lu Xun.
[422] Extrait d'entretien réalisé le 26 mars 2017 au théâtre Yifu auprès d'une spectatrice de 34 ans venue assister à une représentation de *kunqu*.
[423] Extrait d'entretien réalisé le 26 mars 2017 auprès d'un des serveurs du Time Passage.

retraités, alors qu'ils fréquentent régulièrement ces lieux en semaine, indiquent clairement ne pas s'y rendre le week-end du fait de l'affluence des jeunes et des actifs à ce moment-là.

Cette démarcation entre générations s'observe également aux âges charnières de générations voisines. Dans certains parcs, notamment dans les parcs Lu Xun et Jing'an, les chorales regroupent des retraités et des personnes de 50 ans proches de la retraite. Ceci explique notamment que ces chorales ne se réunissent que le week-end. Néanmoins, cette co-présence n'est le fait que de quelques participants, comme en témoigne cette chanteuse de 49 ans proche de la retraite et membre d'une chorale d'amateurs se produisant le dimanche après-midi au parc Lu Xun : « Je viens dans ce parc et pas dans celui de l'arrondissement de Yangpu où je vis, parce que, là-bas, il y a beaucoup de retraités âgés, alors qu'ici la chorale est plus jeune »[424].

En dépit de ces oppositions, les lieux de chant où différentes générations se rencontrent, constituent tout de même des lieux de co-présence mais distante voire forcée. Les karaokés apparaissent à nouveau comme un cas emblématique : ils sont fréquentés par tous et réunissent parfois dans les mêmes locaux – notamment le week-end aux alentours de 18h – mais pas dans les mêmes salles, des groupes de jeunes, des groupes de retraités et des groupes de 30 à 50 ans. Il y a donc co-présence, mais elle est distante, puisqu'aucun contact réel ne s'établit entre les générations, même lorsqu'elles se croisent dans les couloirs. Il en est de même dans les bars, qu'ils soient de type nouveau ou ancien. Au Cotton Club et au Time Passage, il est ainsi possible de croiser des jeunes proches de la trentaine, bien que la majorité des clients se compose de personnes de 30 à 50 ans, et dans ce cas, il n'y a quasi aucune interaction entre ces différents groupes. Cette situation de co-présence est également observable dans les nouveaux bars, mais, dans ce cas, il s'agit d'adolescents accompagnés par leurs parents, comme indiqué par les serveurs du bar Yuyintang[425].

Cette absence d'interaction peut aussi faire de certains lieux des lieux de co-présence forcée, lorsque des personnes de générations différentes sont réunies dans une même salle par le hasard des programmations, mais n'interagissent pas pour autant. De telles observations ont pu être faites le 5 mars 2017 au théâtre Yifu, lors d'une représentation de *jingju*, où la salle était composée en grande majorité de retraités, mais où l'on pouvait dénombrer aussi quelques jeunes entre 20 et 30 ans et quelques personnes entre 30 et 50 ans. Aucune interaction intergénérationnelle n'a lieu, hormis lorsqu'il est nécessaire de demander à son voisin de vous

[424] Extrait d'entretien réalisé auprès d'une professeure de maternelle de 49 ans proche de la retraite participant à la chorale du dimanche après-midi du parc Lu Xun.
[425] Entretien réalisé le 24 février 2017 auprès des serveurs du Yuyintang.

laisser rejoindre votre place. De même, très peu d'interactions intragénérationnelles sont observables, sauf dans le groupe des retraités qui s'adressent parfois spontanément la parole, sans même se connaître préalablement.

Bien que le chant souligne souvent les différences générationnelles, il peut aussi les estomper dans certains lieux de pratique. Dans les centres culturels, une co-présence intergénérationnelle, qui devient généralement une véritable coopération entre chanteurs de générations différentes, se produit parfois. L'activité de *huangmeixi* du centre de Chengjiaqiao regroupait ainsi le 12 mars 2017, huit danseuses âgées de 20-35 ans et deux retraitées, ainsi que trois jeunes chanteurs de 20-30 ans, deux de 30-50 ans et cinq âgés de 50-70 ans. Selon le responsable de cette activité : « On peut en quelque sorte dire qu'ici, grâce au *huangmeixi*, il y a une rencontre entre jeunes et retraités »[426].

Chacun apporte son expérience et une réelle entente, pour ne pas dire amitié, s'instaure alors entre participants. Un chanteur amateur de *huangmeixi*, pour qui ce lieu de chant est vécu comme un réel lieu d'échanges intergénérationnels, témoigne ainsi : « Les jeunes peuvent apprendre des choses aux personnes âgées et inversement »[427]. J'ai également pu observer que les retraités, chanteurs depuis plus longtemps, reprennent souvent les plus jeunes pour leur montrer certaines techniques de chant. Ces derniers, en retour, apprennent aux plus âgés qui ne le savent pas encore, à se servir des ordinateurs et des téléphones avec lesquels ils leur présentent de nouveaux morceaux ou les enregistrements de leurs dernières représentations communes. Au-delà de cette réciprocité, une réelle complicité s'installe souvent entre ces générations, comme en témoignent les nombreuses plaisanteries et les quelques cadeaux partagés, mais aussi l'attention portée à chacun, perceptible lors de mon observation, par la joie suscitée par le retour d'un des retraités absents pendant deux semaines consécutives et pour qui les autres membres s'étaient visiblement inquiétés.

Les lieux de chant sont donc des lieux où de possibles oppositions entre générations s'expriment, que ce soit en termes de répertoires chantés ou en termes de présence dans les lieux de chant. Ces lieux peuvent aussi constituer, dans des circonstances particulières, des lieux de rapprochements intergénérationnels. Les lieux de chant par leurs répertoires, leurs usages, leurs considérations et leurs choix différenciés en fonction des générations reflètent ainsi en partie l'organisation interne de la société shanghaienne. Ils soulignent à la fois la

[426] Extrait d'entretien réalisé le 13 mars 2017 auprès du responsable de l'activité de *huangmeixi* du centre de Chengjiaqiao.
[427] Extrait d'entretien réalisé le 13 mars 2017 auprès d'un chanteur amateur participant à l'activité de *huangmeixi* du centre de Chengjiaqiao.

cohésion intragénérationnelle exprimée dans les lieux de chant de sociabilité, de convivialité et d'entre-soi, mais indiquent également les possibles tensions intergénérationnelles, lorsque les lieux de co-présence, le plus souvent distante ou forcée, sont évoqués. Les lieux de chant apparaissent donc comme des marqueurs identitaires générationnels forts parfois accompagnés d'une différenciation sociale.

4.2.2. Les lieux de chant, des lieux de répétition de la distinction sociale

Par les lieux de chant, il est également possible de rendre compte et d'étudier en partie la structure sociale de la société chinoise. L'idée ici n'est pas de décrire cette structure et les différents groupes sociaux qui la constituent mais d'illustrer en quoi cette structuration par groupes sociaux, qui a une influence sur « la vie sociale [chinoise] et la vie de chaque individu », s'exprime au sein des lieux de chant (Sun, 2008 : 110). Les lieux de chant sont ainsi parfois adaptés à ces différents publics ou, au contraire, ils privilégient certaines classes, en particulier les plus aisées.

Les lieux de chant, en tant qu'activités récréatives et culturelles, sont ici considérés comme lieux d'expression de la distinction entre classes sociales. Le terme de classe sociale est entendu tel que défini par le sociologue chinois Sun Liping, pour qui la réflexion par classe sociale a remplacé depuis quelques années celle par catégories sociales (Sun, 2008 : 111). Cette notion de classe sociale désigne alors « une position » au sein de la structure sociale, qui est « fondée sur la possession de ressources » (Sun, 2008 : 111). Une classe sociale se définit donc nécessairement « par rapport aux autres [classes sociales] » (Sun, 2008 : 111). Cette notion a également l'avantage, contrairement à celle de catégorie sociale, de souligner l'existence « d'intérêts communs » et d'une « relative homogénéité » au sein d'une même classe sociale (Sun, 2008 : 111), à l'origine d'une capacité d'action.

4.2.2.1. Des lieux de chant variés, adaptés à l'ensemble des classes sociales

L'offre différenciée de lieux de chant rend compte de la structuration de la société chinoise selon des revenus différenciés, pouvant être à l'origine de classes sociales différentes. Certains lieux de chant publics, privés ou semi-privés accueillent en leur sein tous les types de classes sociales, grâce à des fourchettes de prix d'entrée diversifiées et adaptées à tout type de public. Cependant, même si les champs culturels peuvent caractériser les classes sociales, les goûts de chacun peuvent bouleverser cette apparente hiérarchie : on peut trouver des gens modestes faisant des sacrifices financiers pour satisfaire leur passion et inversement des personnes aisées préférant des répertoires généralement associés à un champ culturel moins élevé.

Les lieux publics que sont les parcs et les centres culturels des communautés résidentielles sont doublement accessibles : financièrement et géographiquement – puisque situés en grande partie à proximité de stations de métro – et sont fréquentés par des retraités de toute classe sociale. Il ressort des observations effectuées entre février et mars 2017 qu'au sein d'une même chorale, d'anciens fonctionnaires, d'anciens ingénieurs, d'anciens managers, d'anciens employés du métro, d'anciens balayeurs de rue peuvent être réunis, faisant alors des parcs et des centres culturels des lieux de co-présence entre classes sociales.

Au sein de ces groupes d'activités, des différences sociales entre les différents membres sont tout de même perceptibles. S'il n'a pas été possible de l'observer directement lors des enquêtes de terrain menées au cours de ma première année de master, l'étude réalisée par Catherine Capdeville-Zeng, auprès du « groupe amateur XX » se réunissant une fois par semaine au sein d'un centre culturel du centre de Pékin pour chanter de l'opéra, propose quelques jalons de réflexion. Le fait de participer à une telle activité de chant est présenté comme un « acte de positionnement » qui révèle « le statut de chaque participant au sein de sa communauté » (Capdeville-Zeng, 2020 : 1).

Un premier niveau de positionnement, qui rend compte du rang social de chacun, s'exprime ainsi dans le montant de la cotisation[428] dont il faut s'acquitter pour pouvoir chanter régulièrement au sein de ce groupe. Les membres participent en effet « au financement en fonction de leurs moyens : les plus riches paient une cotisation plus élevée, les plus pauvres, une cotisation plus faible » (Capdeville-Zeng, 2020 : 2). La manière dont chacun des membres « parlent les uns des autres » et se présente est également analysée comme le fait « d'assigner à chacun une position spécifique dans la hiérarchie du groupe » (Capdeville-Zeng, 2020 : 2). Ainsi, les personnes payant une plus faible contribution désignent ceux qui doivent s'en acquitter d'une plus élevée comme les patrons. Ces derniers, au contraire, se présentent, non pas comme patrons, mais comme organisateur pour l'un et responsable pour l'autre.

Cette position sociale est aussi perceptible dans le positionnement spatial des chanteurs. Bien que tous assis aux premiers rangs – les autres rangs étant occupés par les spectateurs –, il existe cependant une « ligne de séparation qui montre la différenciation sociale » entre les deux chanteurs les plus aisés assis au premier rang, quasi au centre de la salle et à proximité de la scène, et les deux chanteurs aux revenus plus modestes assis de l'autre côté de l'allée, près d'une fenêtre plus éloignée de la scène (Capdeville-Zeng, 2020 : 2). Ce positionnement au sein

[428] Contrairement aux observations effectuées dans les centres culturels des communautés résidentielles étudiés à Shanghai, les activités d'opéra proposées au sein de ce centre culturel de Pékin sont payantes.

de la structure sociale se reflète jusque dans l'ordre de passage des chanteurs qui se fait « en accord avec le classement des membres au sein du groupe » (Capdeville-Zeng, 2020 : 3). Catherine Capdeville-Zeng en conclut alors que « faire de la musique est donc aussi une façon de se situer par rapport aux autres, par laquelle se construit et se révèle une hiérarchie [sociale] stricte » (Capdeville-Zeng, 2020 : 3).

En parallèle de ces lieux accessibles gratuitement, certains lieux payants adaptent leur tarification pour pouvoir accueillir des personnes aux ressources financières variées. Cette variation de prix peut être observée, au sein d'un même lieu de chant, entre les différentes représentations proposées. Si l'on considère la programmation du mois de mars 2017 au théâtre Yifu [429], sur 19 représentations d'opéras traditionnels, dans 95 % des cas (soit 18 représentations sur 19) les prix d'entrée étaient inférieurs à 80 ¥, et sur ces 19 représentations 8, soit environ 42 %, avaient des prix compris entre 40 ¥ et 80 ¥, permettant ainsi un accès facilité pour la plupart des classes sociales.

Ces mêmes différences de prix existent aussi au sein des lieux de chant aux répertoires plus modernes, par exemple au bar Yuyintang. Pour y accéder il faut s'acquitter d'un droit d'entrée calculé en partie en tenant compte de la notoriété des artistes qui se produisent[430]. L'un des serveurs interrogés assure toutefois que le responsable tient aussi à proposer des concerts variés dont la gamme de prix permet de séduire et d'attirer le plus large public possible, afin que le facteur financier ne constitue pas une barrière. Si l'on se base sur le Tableau 9 reprenant les prix des concerts proposés entre le 23 et le 25 mai 2017, on remarque que, sur trois jours, les prix s'étalent de 0 à 120 ¥, ce qui permet théoriquement à chacun de pouvoir assister à une représentation qui lui est financièrement accessible.

Tableau 9 : Les prix pratiqués au bar Yuyintang du 23 au 25 mai 2017 en fonction des artistes présents

Prix des places / Groupes présents	23/05/17 20h 00 à 21h 30 Groupe de métal espagnol « Retrace the Lines »	23/05/17 21h 30 à 23h 00 Groupe de fusion jazz, soul, reggae et R&B « Li Rongming »	24/05/17 20h 00 à 23h 00 Groupe de rock chinois « City Jive »	25/05/17 20h 00 à 23h 00 Chanteuse de rock psychédélique « Zitan »
Prix en prévente	80 ¥	Gratuit	100 ¥	60 ¥
Prix sur place	100 ¥	Gratuit	120 ¥	80 ¥

Source : https://site.douban.com/yuyintang_h/, consulté le 26 mai 2017.

[429] http://www.tianchan.com, consulté le 28 mai 2017.
[430] Entretien réalisé le 24 février 2017 avec un des serveurs du Yuyintang.

4.2.2.2. Des lieux de chant conçus comme lieux de distinction sociale

Si certains lieux de chant sont en principe accessibles au plus grand nombre, d'autres apparaissent comme véritables lieux de distinction sociale. Certains établissements ne cherchent ainsi pas à s'ouvrir à l'ensemble des classes sociales mais seulement à satisfaire un public privilégié. Certains types de lieux de chant proposent un éventail de possibilités différentes en fonction des classes sociales qu'ils visent. Cette distinction se marque généralement par des prix et des styles différents selon les lieux. Le marché des karaokés en Chine est ainsi segmenté en trois parties « basique, moyen, supérieur »[431] (Fung, 2009 : 54) avec une décoration et des services proposés différents et adaptés aux attentes de chacune des classes. Pour les bars, des distinctions du même genre existent, par exemple entre le bar Yuyintang et le bar Rouge. Ce dernier, présenté comme l'un des plus chers de Shanghai[432], est fréquenté par un public plutôt jeune, mais n'est pas vraiment un lieu de chant, puisqu'il accueille de nombreux DJ internationaux[433]. On peut supposer que, sur le modèle des karaokés et des nouveaux bars, dans les bars anciens les prix à la consommation, dont il faut s'acquitter pour pouvoir assister aux représentations, varient selon la qualité des établissements.

De telles différences peuvent également exister au sein d'un même lieu de chant, tout particulièrement en termes de fonctionnement. Les karaokés pratiquent ainsi des prix variés selon les jours et les heures d'ouverture (voir Tableau 10). Le prix d'entrée augmente de 20 ¥ le week-end par rapport à celui pratiqué en semaine, de 50 % en soirée et de 30 % entre la soirée et la nuit. Ces augmentations tiennent certainement compte des possibilités financières d'un public plus ou moins aisé selon les heures et les jours, afin, pour les gestionnaires, de maximiser leurs profits. Les retraités, aux ressources généralement moindres que la population active, ne viendraient que « du lundi au vendredi parce que c'est moins cher que le week-end »[434] et d'après un des agents d'accueil du karaoké Haoledi « le week-end, les étudiants viennent seulement la journée, parce que, la nuit, c'est plus cher, ce sont donc les gens qui travaillent en journée qui viennent la nuit »[435].

[431] « lower, middle and upper ».
[432] https://www.mensup.fr/photo/a,1505,bar-rouge-shanghai.html, consulté le 28 mai 2017.
[433] https://barrougeclubs.com/sh/, consulté le 20 octobre 2022.
[434] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès d'un couple de chanteurs présent au karaoké Haoledi.
[435] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès d'un des agents d'accueil du karaoké Haoledi.

Tableau 10 : Les prix du karaoké Haoledi en fonction du jour et de l'heure pour une salle de taille moyenne

Jours / Heures	10h – 19h	19h – 1h	1h – 7h
Du lundi au vendredi	40 ¥	110 ¥	150 ¥
Du samedi au dimanche	60 ¥	130 ¥	170 ¥

Source : Tableau des prix affichés à l'entrée du karaoké Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre).

Certains lieux de chant symboliques, comme le Grand Théâtre à Shanghai, sont perçus par la plupart des Shanghaiens comme des lieux réservés aux classes sociales les plus aisées (Kong, 2009 : 8) et donc non accessibles à la majorité d'entre eux. Ce constat est, en partie, confirmé, lorsqu'on compare les fourchettes de prix qui y sont pratiquées avec ceux du théâtre Yifu pour les représentations d'opéras traditionnels. Au théâtre Yifu, quasiment la moitié des représentations d'opéra coûtent entre 40 et 80 ¥, alors qu'au Grand Théâtre, le prix unique des représentations d'opéra traditionnel est de 80 ¥[436]. Au-delà de ces considérations financières, la réputation du Grand Théâtre comme lieu réservé aux classes aisées tient certainement également de la « violence symbolique »[437] que le répertoire majoritairement occidental et l'architecture grandiose (voir Photo 1) peuvent produire. En effet, « la musique occidentale présente encore un caractère d'extranéité et reste connotée socialement » (Demonet, 2013 : 133).

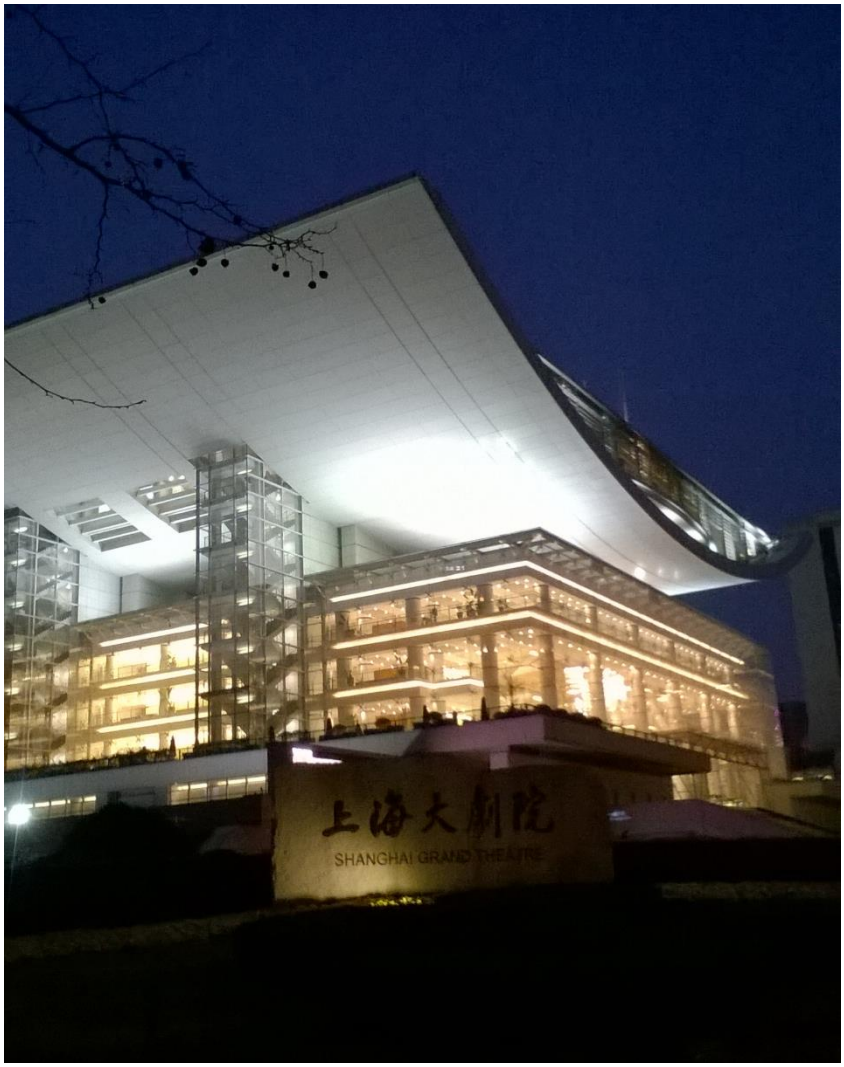
Outre ces lieux symboliques, d'autres lieux de chant se présentent comme réservés à certaines catégories choisies de population. Les serveurs des bars Time Passage et Cotton Club et plusieurs étudiants interrogés parlent des bars de type ancien comme de lieux fréquentés avant tout par « les riches ». Les prix des consommations y sont en effet bien supérieurs à celui de la plupart des boissons vendues dans les commerces de rues.

Les lieux de chant privés, tels les karaokés et les bars, et semi-privés, comme les théâtres, sont donc dans la plupart des cas de lieux où une division sociale s'exprime. Certains sont réservés aux classes sociales aisées, tandis que d'autres proposent des services adaptés aux ressources financières des classes plus modestes. Au-delà de cette première différenciation, fréquenter certains lieux de chant peut faire partie d'une stratégie de distinction sociale par laquelle certaines personnes cherchent à affirmer leur appartenance à une classe sociale élevée.

[436] http://www.shgtheatre.com, consulté le 28 mai 2017.

[437] La violence symbolique est définie par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron comme suit : « Tout pouvoir de violence symbolique, *i.e.* tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force, ajoute sa propre force, *i.e.* proprement symbolique, à ces rapports de force » (Bourdieu et Passeron, 1970 : 18).

Photo 1 : Le Grand Théâtre, un lieu de distinction sociale à l'architecture grandiose, quasiment confisqué par les classes les plus aisées



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 16 mars 2017.

Le Grand Théâtre, par son architecture imposante, est perçu par de nombreux Shanghaiens comme réservé uniquement aux plus aisés d'entre eux. La transparence des murs de verre laisse entrapercevoir, lorsqu'on se situe à proximité du théâtre notamment de nuit, l'intérieur tout aussi grandiose des salles. Une confiscation symbolique du lieu opère alors auprès de la majorité des passants.

4.2.2.3. Des stratégies de distinction exprimées au sein des lieux de chant

Les lieux de chant, par leurs répertoires, leur organisation spatiale et l'utilisation qu'en font les habitués, apparaissent comme de possibles lieux d'expression d'une stratégie de distinction et de valorisation. La prédilection réelle ou feinte pour un répertoire de chant particulier apparaît ainsi comme le signe d'une distinction culturelle. Le public des opéras occidentaux est le plus souvent considéré comme « plus éduqué et appartenant plutôt à une classe sociale élevée »[438] ou alors à une « classe moyenne qui aspire à une classe sociale plus élevée »[439]. Ce public est catégorisé en trois groupes principaux : les membres du gouvernement obtenant des tickets gratuitement, les nouveaux riches qui s'y rendent « pour marquer plus ouvertement leur statut social » et les classes moyennes urbaines émergentes au style de vie bourgeois se servant des représentations occidentales pour affirmer leur « attitude plus intellectuelle envers la vie »[440] (Wang, 2011 : 122). En Chine, assister à une représentation d'opéra occidental, c'est donc vouloir marquer son appartenance sociale et s'affirmer comme appartenant aux classes sociales élevées ou aux classes moyennes aspirant à le devenir.

D'après l'une des responsables du théâtre Yifu, les spectateurs des opéras occidentaux et ceux des opéras traditionnels chinois sont très différents. Des distinctions existent cependant aussi au sein du public des opéras traditionnels. Pour l'une des membres du bureau de la troupe de *huju* : « Le public est assez différent selon les types d'opéra mais il peut y avoir quelques liens entre chacun d'eux : il y a beaucoup de différences entre le public du *jingju* et du *huju* par exemple, alors qu'il y en a moins entre le *jingju* et le *kunqu* puisque le *jingju* a été développé à partir du *kunqu* »[441]. Une actrice de *yueju*, une responsable du théâtre Yifu et un membre de la troupe de *huju* s'accordent également à dire que : « Pour le *jingju*, c'est toutes sortes de classes sociales ; pour le *huju* et le *yueju*, qui mettent en scène des histoires d'amour, c'est plutôt des classes populaires ; pour le *kunqu*, en revanche, c'est un type d'opéra qui convient mieux aux personnes cultivées, car il est désigné comme un chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel

[438] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 avec un des membres de l'équipe de rédaction des rapports d'activités de la troupe de *huju* de Shanghai.
[439] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès de la responsable administration et production artistique du théâtre Yifu.
[440] « to mark their social status more overtly », « more intellectual attitude toward life ».
[441] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 avec un des membres de l'équipe de rédaction des rapports d'activités de la troupe de *huju* de Shanghai.

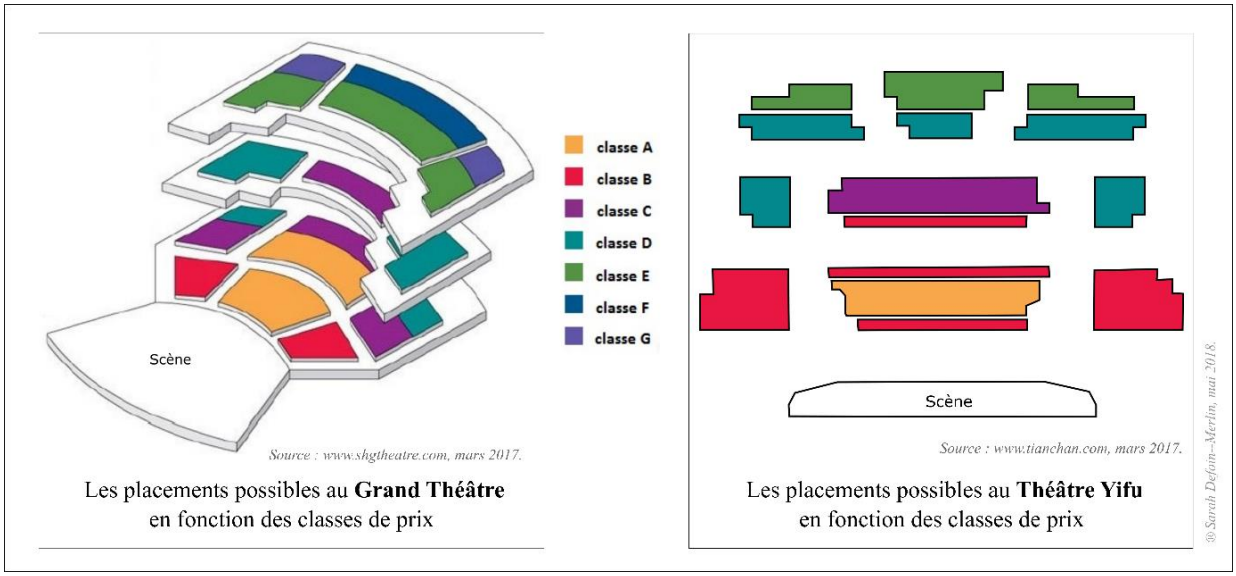
au niveau mondial [442], plus à la portée de gens éduqués qui aiment dire qu'ils sont allés voir une représentation de *kunqu* »[443].

Dans certains lieux de chant, il est aussi possible d'attirer l'attention sur soi par le choix d'une place particulière. C'est notamment le cas dans les théâtres de Shanghai, comme dans de nombreux autres théâtres et opéras prestigieux dans le monde. Les sièges les mieux placés sont en effet les plus chers. Une seconde distinction, en plus de celle obtenue par le type de représentation sélectionné, opère alors. Être à une bonne place, c'est donc aussi afficher son appartenance sociale. La salle de spectacle devient donc le lieu où les différences de statut social[444] peuvent s'exprimer spatialement. Cette réalité est visible, aussi bien au théâtre Yifu qu'au Grand Théâtre, comme les différentes catégories de places disponibles dans les salles consacrées aux représentations d'opéra en témoignent (voir Figure 15). La place occupée a aussi toute son importance dans certains bars de type nouveau. Après s'être acquitté du droit d'entrée au bar Yuyintang, il est ainsi nécessaire de consommer pour obtenir une place assise. Boire à table pourrait donc être considéré comme une certaine stratégie de distinction, qui s'exprime, là encore, spatialement entre personnes assises et personnes debout.

Placés de manière à mieux voir la scène, les spectateurs les plus aisés sont aussi les mieux exposés à la vue d'un grand nombre d'autres spectateurs. C'est en ce sens que les stratégies de distinction par la place peuvent se doubler d'une stratégie de distinction par l'habillement. Il est assez frappant de noter que la plupart des personnes présentes lors de la représentation de *La Traviata* le 16 mars 2017 au Grand Théâtre étaient vêtues de smokings pour les hommes et de robes de soirée pour les femmes. Cette constatation s'explique certainement par le fait que ces personnes « apprécient particulièrement d'aller au théâtre occasionnellement, pour le plaisir de bien s'habiller et de socialiser avec des amis dans une atmosphère chic et unique, qui dans une certaine mesure relève aussi d'une affirmation de son identité »[445] (Wang, 2011 : 122). Le paraître et plus particulièrement les codes vestimentaires sont alors utilisés comme moyens de rendre compte de son appartenance sociale, puisque intimement liés aux normes et à l'habitus de chaque classe (Ndiaye, 2013).

[442] Cette déclaration fait certainement référence au classement par l'Unesco en 2001 du *kunqu* comme patrimoine immatériel reconnu internationalement.
[443] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès de la responsable administration et production artistique du théâtre Yifu.
[444] Seule la capacité financière conférée par le statut social est ici prise en compte.
[445] « They do enjoy going to theatres occasionally, for the fun of dressing up and socialising with friends in a unique and elegant atmosphere – which, to a certain extent, is also quite identity enhancing ».

Figure 15 : Les différentes catégories de places au théâtre, expression spatiale d'une différenciation sociale



Les lieux de chant à Shanghai opèrent donc souvent comme des lieux de distinction sociale selon différentes stratégies mises en place par les classes les plus aisées. Ce ne sont pas seulement les lieux fréquentés qui diffèrent mais aussi les comportements à l'intérieur de ces lieux, notamment dans les lieux publics où plusieurs classes sociales se côtoient. Souvent, divisions sociales et divisions intergénérationnelles se recoupent et se combinent. Ainsi, les retraités et les étudiants aux ressources plus modestes considèrent les actifs comme des privilégiés dont ils ne peuvent, faute de moyens financiers, suivre les comportements en matière de loisir et particulièrement dans le choix et l'utilisation des lieux de chant. À l'intérieur de ces deux générations de jeunes et de retraités, les distinctions relatives à la pratique du chant ont peu l'occasion de se manifester, si ce n'est peut-être pour les karaokés, par le choix d'établissements ou de salles de standings différents ou, pour les retraités, par le choix de types d'opéras traditionnels différents. La volonté de se distinguer socialement de manière intragénérationnelle semble donc plutôt être le fait de la génération des 30-50 ans et se manifeste par la fréquentation de lieux généralement associés aux classes les plus aisées, ou dans les établissements accessibles à tous, par la mise en place de véritables stratégies de distinction sociale.

4.3. Les lieux de chant, géo-indicateurs de l'organisation spatio-temporelle shanghaienne

L'étude des lieux de chant, en plus d'esquisser la structuration sociale de la société chinoise, permet également de percevoir l'organisation spatio-temporelle générale de la métropole shanghaienne. Si les horaires de fréquentation de ces derniers sont l'indice d'un rythme de vie urbain, leur répartition au sein de la métropole renseigne également sur son organisation spatiale. Présenter Shanghai par le chant offre également la possibilité de rendre compte de caractéristiques particulières de la ville, difficilement observables autrement.

4.3.1. La temporalité des lieux de chant : indice d'un rythme de vie urbain

Étudier les lieux de chant, c'est aussi prendre en compte leur temporalité. En s'intéressant au rapport qui existe entre jours, heures et types de personnes présentes dans ces lieux, il est possible d'appréhender en partie l'organisation temporelle et, par là même, le fonctionnement de la ville. Le choix et la fréquentation des lieux de chant dépendent en grande partie de la disponibilité des personnes, qui n'est pas la même selon leur statut dans la société. Retraités, actifs et étudiants ne pratiquent pas la ville aux mêmes moments, et cela est perceptible au niveau des heures et des jours de fréquentation des lieux de chant.

4.3.1.1. Les lieux de chant en journée : des lieux de vie entre retraités

Seuls certains lieux de chant sont animés la semaine, en journée. Cette fréquentation particulière traduit une pratique et une représentation de la ville spécifiques des retraités, basées sur leur disponibilité. Les parcs, les centres culturels et les karaokés sont tous occupés la journée en semaine mais à des horaires différents. Les parcs sont, le plus souvent, investis en matinée par des chorales d'amateurs formées de personnes âgées retraitées. Le parc Fuxing est par exemple un lieu de réunion pour de nombreux choristes tous les matins, entre 8h 30 et 10h. Tous les parcs ne deviennent toutefois pas lieux de chant en matinée la semaine. Au parc Lu Xun, les chanteurs se réunissent par exemple plutôt le week-end, matin comme après-midi.

Les centres culturels, contrairement aux parcs, s'animent, le plus souvent, uniquement l'après-midi. Les chanteurs d'opéra du centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang se réunissent ainsi tous les samedis de 13h 30 à 16h 30 pour chanter du *wuxi*, également chanté les lundis de 13h 30 à 16h 30 au centre culturel de la communauté résidentielle de Siping et les mercredis de 13h à 16h au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao. Cette temporalité n'est pas spécifique au *wuxi*, puisque certains

de ces chanteurs[446] ont aussi indiqué qu'ils participaient aux activités de *huangmeixi* au centre culturel de Chengjiaqiao les dimanches de 13h 30 à 16h 30.

Enfin, les karaokés, pour ceux qui ne sont pas uniquement ouverts en fin d'après-midi, accueillent des chanteurs à partir de 10h, comme c'est le cas du karaoké Haoledi. Les utilisateurs de ces lieux en journée déclarent alors : « Le plus souvent, on vient le matin vers 11h et on reste cinq ou six heures »[447].

Seuls des retraités peuvent disposer de temps de loisir suffisant en semaine, pendant la journée, pour se rendre dans ces différents lieux de chant. Une des responsables de la chorale du parc Fuxing explique que, dans sa chorale, ce sont « surtout des retraités qui viennent, parce qu'ils ont du temps tous les jours contrairement aux travailleurs »[448]. De même, les agents d'accueil de karaoké interrogés présentent le public en journée comme un public « âgé » [449], de plus de 50 ans. Enfin, au centre de Huayang, le 18 février 2017, sur les 22 participants, la plupart étaient âgés de 60 à 80 ans, et seuls quatre avaient entre 50 et 60 ans et ont été présentés comme « jeunes » par les autres participants. Cette prédominance de retraités s'explique par le fait que ces derniers « consacrent […] la plupart de leur temps à des activités de loisirs (6,66 heures par jour) car ils ne travaillent plus et ont donc un temps de loisir abondant »[450] (Lei, Li, Xue et *al*., 2010 : 128).

La fréquentation de ces lieux de chant dépend également des contraintes horaires personnelles des retraités chanteurs. La plupart d'entre eux ont indiqué ne pouvoir venir que les jours où ils ne devaient pas s'occuper de leurs petits-enfants. Cette restriction apparaît clairement dans l'extrait d'entretien ci-après, réalisé auprès d'une chanteuse retraitée, au karaoké Haoledi, venue avec un groupe d'amis : « On vient ici uniquement les jours où la famille n'a pas besoin de nous pour faire quelque chose. Parfois, je dois garder mon petit-fils, donc je ne viens pas. Ça n'arrive pas souvent parce que, la plupart du temps, il va à la garderie, mais j'aimerais bien le garder plus. Vous savez, pour nous, la famille c'est la chose la plus importante »[451]. Certains retraités cessent même de participer à des activités de chant, dès lors qu'ils ont des petits-enfants, comme cette retraitée présente dans le parc Jing'an qui déclare :

[446] Entretiens réalisés le 18 février 2017 auprès de différents chanteurs d'opéra du centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang.
[447] Extraits d'entretiens réalisés le 21 mars 2017 auprès de deux groupes de chanteurs différents présents au karaoké Haoledi.
[448] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une des responsables de la chorale du parc Fuxing.
[449] Entretiens réalisés les 25 février et 21 mars 2017 auprès de différents vendeurs du karaoké Haloedi.
[450] « The retirees spent […] the most time on leisure activities (6.66 h per day) [because they] have no work and plentiful leisure time ».
[451] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 au karaoké Haoledi.

« Maintenant, je n'ai plus le temps de participer aux activités de chant, parce que je dois faire à manger pour huit personnes. J'ai deux enfants et ils ont chacun un enfant, et, comme leurs grands-parents paternels habitent dans les arrondissements de Pudong et de Songjiang, c'est moi qui m'en occupe. Mais, avant, j'allais parfois au centre culturel »[452]. Cette importance de la famille et surtout des petits-enfants influe également sur la répartition des moments de loisir. Une personne interrogée confiait ainsi qu'elle devait quitter le karaoké « avant le dîner »[50] et qu'elle ne pouvait jamais y venir le soir, parce que, dit-elle : « Je dois m'occuper de ma famille, surtout que, maintenant, il y a un bébé en plus, je dois donc rentrer pour préparer le dîner et partager de bons moments en famille »[453].

Quand ils ne sont pas pris par des responsabilités familiales, certains retraités rythment leur vie par la fréquentation des lieux de chant et les activités qui y sont associées. Certains participent le matin aux chorales dans les parcs et se rendent l'après-midi au karaoké ou dans des centres culturels. La participation des retraités à différentes activités de chant dans différents lieux et à différents moments de la semaine est favorisée par le fonctionnement en réseau de certains de ces lieux. Ainsi, la Chorale de la longévité (*Changshou hechang tuan*) du parc Fuxing est associée au centre culturel de la communauté résidentielle de la deuxième rue de Ruijin (*Ruijin erlu jiedao shequ wenhua huodong zhongxin*) mais aussi au Club des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu[454] (*Huangpu qu gongren julebu*), dont l'un des objectifs est « de guider les activités culturelles à destination des travailleurs du quartier »[455] (voir Photo 2). Parmi les plus de 250 membres amateurs que la chorale comptait en 2014, une soixantaine de personnes avec de particulièrement bonnes compétences musicales compose une « troupe spécifique » (*xiaofendui*) et propose tous les lundis des séances de « tutorat et répétition » (*fudao he pailian*) au Club des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu[456]. En

[452] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une retraitée se promenant dans le parc Jing'an avec ses petits-enfants.
[453] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès d'une chanteuse retraitée de 60 ans venue au karaoké Haoledi avec son mari et d'autres personnes retraitées de sa belle-famille.
[454] Cette organisation a depuis été fusionnée avec le Palais culturel des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu (Huangpu Qu Gongren Wenhuagong), https://www.shhuangpu.gov.cn/zw/009001/009001009/009001009001/009001009001002/00900100900100200 5/009001009001002005001/009001009001002005001007/subList.html, consulté le 09 novembre 2022.
[455] « Zhidao quan qu zhigong wenhua huodong », https://www.shhuangpu.gov.cn/zw/009001/009001009/009001009001/009001009001002/00900100900100200 5/009001009001002005001/009001009001002005001007/20180910/4b15f06d-3790-42e0-beee-06daa77e2654.html, consulté le 09 novembre 2022.
[456] Ping Qiling, 21.02.2014, « "La chorale de la longévité", chanter les fait briller jusqu'au coucher du soleil » (*« Changshou hechang tuan », gesheng rang tamen wanxia si jin*), *Journal de Huangpu* (*Huangpu bao*), n° 141 (di 141 qi) [En ligne], https://hpb.shhuangpu.gov.cn/043/043004/20140221/d61e618b-f623-4e06-9702-7273ba4299e4.html consulté le 9 novembre 2022.

parallèle, certains membres se réunissent également au centre culturel de Ruijin pour y apprendre de nouvelles chansons[457]. Cette activité a généralement lieu le jeudi, sans pour autant que soit précisé sur le site si elle se déroule le matin ou l'après-midi[458].

Ces chanteurs amateurs retraités se retrouvent également à l'occasion d'autres genres d'activités, comme en témoigne cette chanteuse du parc Fuxing, qui participe aussi aux activités de chant du centre culturel de Ruijin, et, pour qui, chanter dans ces lieux permet de « pouvoir participer aux activités organisées par les responsables, parfois on se retrouve ensemble pour manger au restaurant, ou même faire des voyages »[459]. En plus des activités de chant, ces lieux fréquentés par des retraités offrent donc d'autres possibilités telles que partager un repas ensemble, prendre un thé ou encore lire le journal, ce qui en fait de véritables lieux de vie. C'est particulièrement le cas des karaokés, où les retraités concèdent qu'ils aiment venir aussi « parce que ça nous permet en plus du chant, de discuter et de manger ensemble »[460]. Ce phénomène se retrouve également dans les centres culturels des communautés résidentielles, comme à celui de Huayang, où les chanteurs se voient proposer du thé dès leur arrivée et ont à leur disposition plusieurs journaux, qu'ils peuvent consulter sur place en écoutant et en attendant leur tour de chant (voir Photo 3). Les lieux de chant fréquentés la semaine en journée sont donc les lieux de chant au sein desquels certains retraités trouvent de véritables lieux de vie rythmant leur journée quand ils n'ont pas d'obligations familiales.

[457] Ping Qiling, 21.02.2014, « "La chorale de la longévité", chanter les fait briller jusqu'au coucher du soleil » (*"Changshou hechang tuan", gesheng rang tamen wanxia si jin*), *Journal de Huangpu* (*Huangpu bao*), n° 141 (di 141 qi) [En ligne], https://hpb.shhuangpu.gov.cn/043/043004/20140221/d61e618b-f623-4e06-9702-7273ba4299e4.html, consulté le 9 novembre 2022.
[458] http://shggwh.com/ActivityComment-17858.html, consulté le 9 novembre 2022.
[459] Entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une chanteuse retraitée participant à la chorale du parc Fuxing.
[460] Extrait d'entretien réalise le 21 mars 2017 auprès d'un groupe d'amis réunis au karaoké Haoledi.

Photo 2 : La chorale du parc Fuxing, une chorale associée au centre culturel de la communauté résidentielle de Ruijin et au Club des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu, à l'origine d'une proposition quasi quotidienne d'activités de chant à destination des retraités



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 29 mars 2017.

Au niveau du kiosque où les chanteurs de la Chorale de la longévité s'exercent le matin en semaine au parc Fuxing, une banderole est accrochée et participe à l'identification de ce lieu comme lieu de chant, puisque, sur la deuxième ligne, le nom de la chorale est inscrit en caractères traditionnels (*Changshou hechang tuan*). Sur cette banderole, la partie verte, à gauche de la photographie, représente le parc Fuxing (*Shanghai shi Fuxing gongyuan*) ; la blanche, située au centre, correspond au quartier de Ruijin située dans l'arrondissement de Huangpu (*Huangpu qu ruijin jiedao*) ; et la rouge, à droite, désigne le Club des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu (*Huangpu qu gongren julebu*).

Photo 3 : Le centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang, un lieu de vie pour les retraités



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 18 février 2017.

Les lieux de chant peuvent être de véritables lieux de vie pour les retraités. Le gobelet de thé, les clémentines et les caramels posés sur la table, visibles au premier plan en bas à droite de la photographie, et que la personne a partagés avec son voisin, en sont une des illustrations. Au premier plan à gauche, le journal, posé sur la table, circule de mains en mains entre les chanteurs qui attendent leur tour de chant.

4.3.1.2. Les lieux de chant en soirée : des lieux de pause et de détente pour les actifs

En soirée, ce sont d'autres lieux de chant qui sont privilégiés, du fait d'une plus grande disponibilité de la population active. La temporalité, la fréquentation et la représentation des lieux sont donc différentes de celles des retraités. La fréquentation des bars, opéras et karaokés, en soirée, diffère en fonction des jours. D'après l'un des serveurs du Time Passage[461], les bars de type ancien seraient principalement occupés du mardi au samedi soir. Cette temporalité expliquerait alors que, ces jours-là, les prestations des artistes se font en *live*, tandis que les lundis et dimanches, seuls des disques sont passés. Les bars de type nouveau semblent, eux, plutôt proposer de la musique *live* uniquement les vendredis, samedis et dimanches. Si les karaokés fonctionnent tous les jours, en matinée et en soirée, quel que soit le jour de la semaine, pour les opéras, les représentations sont plus aléatoires.

Les horaires de fréquentation sont également différents en fonction du type de lieux. Les karaokés sont fréquentés « après le dîner »[462] par la génération des 30-50 ans, le plus souvent actifs. C'est tout particulièrement le cas des karaokés de la branche King Party, qui n'ouvrent que le soir à partir de 17h et restent ouverts toute la nuit jusqu'à 6h du matin. La fréquentation des bars anciens se fait sur une plage horaire plus réduite, entre 22h et 2h du matin. Les représentations d'opéras ont, elles, généralement lieu entre 19h-19h 30 et 22h-22h 30.

Ces lieux de chant fréquentés en soirée le sont majoritairement par la population active, trop occupée pendant la journée. Beaucoup de Chinois « consacrent la majeure partie de leur temps au développement de leur carrière personnelle, leur temps de loisir diminuant par conséquent »[463] (Lei, Li, Xue *et al.*, 2010 : 131-132). Ceci s'explique en partie par le fait que « dans la culture chinoise, les personnes de 30-40 ans sont supposées avoir atteint le succès dans leur carrière et font face à un haut niveau d'attentes de la part de leur famille et de la société »[464] (Lei, Li, Xue *et al.*, 2010 : 131-132). Il n'est ainsi pas rare dans les entretiens de s'entendre dire : « Les clients ne peuvent venir que tard le soir, parce qu'ils doivent finir leur travail, répondre à leurs obligations professionnelles, dîner, s'occuper de la maison »[465].

[461] Entretien réalisé le 26 mars 2017 auprès d'un des serveurs du Time Passage.
[462] Entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'une hôtesse d'accueil du karaoké Haoledi.
[463] « devote most of their time to personal career development. Leisure activities time therefore descreased ».
[464] « In Chinese culture, people of 30-40 years of age are expected to have achieved success in their careers and face great expectations from family and society ».
[465] Entretien réalisé le 22 mars 2017 avec une serveuse du Time Passage.

Les personnes présentes dans les karaokés, en soirée, sont décrites par les vendeurs comme des personnes qui appartiennent à la population active, généralement associée à la classe d'âge des 30-50 ans. C'est cette même classe qui est présente dans les bars de type ancien, comme relevé au Cotton Club en mars 2017, bien qu'un comptage formel[466] n'ait pas été réalisé. En ce qui concerne les représentations d'opéra de type occidental, lors de la représentation de *La Traviata* au Grand Théâtre le 16 mars 2017, les spectateurs semblaient être majoritairement des actifs de 30-50 ans.

Les lieux de chant apparaissent donc en fonction de leur type, soit comme des lieux de pause, soit comme des lieux de culture. Les karaokés et surtout les anciens bars sont considérés comme un moyen « de se relaxer après le travail pour faire une pause dans la semaine »[467], mais également comme un moyen d'entendre un style particulier de chant comme le jazz, rappelant à certains étrangers anglo-saxons leur pays[468].

La représentation de ces lieux de chant comme lieux de culture convient certainement mieux aux opéras de type chinois ou occidental, car ces spectacles permettent aux gens qui y assistent d'accéder, pour le premier type, à une culture « traditionnelle » et, pour le second, à une culture autre. Plusieurs personnes interrogées ont ainsi indiqué que « beaucoup de Chinois sont curieux et vont voir des représentations d'opéras occidentaux pour voir ce que c'est » et ainsi s'enrichir d'une culture différente, mais aussi pour se familiariser avec des tonalités musicales moins aiguës, différentes de celles de l'opéra chinois. Les lieux de chant fréquentés en soirée sont donc un moyen pour la population active de satisfaire son besoin de délassement et son désir de culture après une journée d'activités perçue comme intense.

4.3.1.3. Les lieux de chant le week-end : des lieux multiples aux chanteurs et publics variés

Le week-end correspond au moment de la semaine où tous les lieux de chant sont en activité. Certains de ces lieux, déjà fréquentés durant la semaine, voient de nouveaux types de chanteurs se produire et accueillent de nouveaux spectateurs. C'est aussi durant le week-end que la génération des 18-30 ans, et plus particulièrement les étudiants, vient enrichir la composition du public de certains lieux de chant dotés d'une symbolique particulière. Les lieux de chant fréquentés en semaine connaissent, le week-end, certaines modifications en ce qui concerne le

[466] Observation réalisée le 24 mars 2017 au Cotton Club.
[467] Extrait d'entretien réalisé le 24 mars 2017 auprès d'une cliente photographe professionnelle au Cotton Club.
[468] Entretien réalisé le 24 mars 2017 au Cotton Club auprès d'une Britannique travaillant dans le design du textile.

répertoire chanté et les heures de fréquentation. Certains parcs se transforment même en lieux de chant uniquement à ce moment-là, comme c'est le cas par exemple des parcs Jing'an et Lu Xun.

Pour les centres culturels, les karaokés, les bars et les opéras, ce sont surtout les horaires qui diffèrent par rapport à la semaine. Les théâtres d'opéras, qu'ils soient de type occidental ou chinois, proposent certains week-ends des représentations dans l'après-midi, là où il y en avait uniquement en soirée la semaine. Les plages horaires des bars de type nouveau sont également plus larges. L'un des gérants du Yuyintang indique ainsi : « Du lundi au vendredi, on n'ouvre que le soir mais, le samedi et le dimanche, on ouvre aussi dans l'après-midi »[469]. Le cas des bars de type ancien est un peu particulier car leur fonctionnement le week-end n'est pas partout le même. Le Cotton Club propose ainsi une plage horaire plus large puisque, s'il ouvre toujours à 19h, il ferme les vendredis et samedis à 2h du matin et non plus à 1h. Le Time Passage, au contraire, réduit ses heures d'ouverture, puisque les représentations de chant ne commencent qu'à 23h les vendredis et samedis contre 22h en semaine, mais elles se terminent toujours à 2h du matin.

Le week-end, les lieux de chant conservent généralement leur public habituel mais pas toujours aux mêmes heures qu'en semaine. Les agents d'accueil du karaoké Haoledi[470] assurent qu'en fin de semaine, des clients entre 30 et 40 ans restent parfois toute une nuit. Les retraités, au contraire, évitent souvent d'y venir, comme en témoigne cette chanteuse interrogée au karaoké Haoledi : « Nous, on vient du lundi au vendredi. Le week-end, ce sont surtout les étudiants et les gens qui travaillent en semaine qui viennent »[471].

Ce sont aussi parfois de nouveaux chanteurs que l'on voit apparaître le week-end. Ces changements sont particulièrement perceptibles dans les karaokés, puisqu'en journée, le week-end, ils sont envahis par des jeunes majoritairement étudiants. Sur une cinquantaine de personnes présentes au karaoké Haoledi le 25 février 2017, entre 16h et 17h 30, deux groupes d'une dizaine de personnes étaient formés de jeunes de 20 à 25 ans, seul un groupe de quatre personnes, âgées de plus de 60 ans, faisait contraste et le reste correspondait à des groupes de cinq ou six personnes de 20 à 30 ans.

Dans les parcs, des modifications semblables sont constatées. Le week-end, au parc Lu Xun, retraités et personnes plus jeunes approchant la retraite se côtoient, alors que dans les

[469] Extrait d'entretien réalisé le 24 février 2017 auprès d'un des serveurs du bar Yuyintang.
[470] Entretiens réalisés auprès de différents agents d'accueil du karaoké Haoledi les 25 février et 21 mars 2017.
[471] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès d'une retraitée venue chanter avec des amis au karaoké Haoledi.

chorales du parc Fuxing, en semaine, seuls des retraités animent la chorale. Sur les trois chorales présentes dans le parc Lu Xun les samedis et dimanches, la première, à voix mixtes et d'une quarantaine de personnes âgées en moyenne de 70 ans, se produit de 9h à 10h 30 ; la seconde, à voix séparées et de plusieurs centaines de personnes, se produit de 10h 30 à 12h et réunit des personnes ayant plus de 55 ans avec certains membres de la chorale précédente ; enfin, on peut entendre la troisième, à voix mixtes composée de plusieurs centaines de personnes entre 50 et 60 ans, de 13h 30 à 15h. Ce sont donc à la fois les participants et les horaires des lieux de chant qui changent le week-end. Les chorales composées de retraités continuent à se produire uniquement le matin, alors que les chorales plus jeunes se produisent surtout l'après-midi.

Pour les étudiants, le week-end, les lieux de chant deviennent des lieux de détente et de défoulement. Ils fréquentent ainsi uniquement les bars de type nouveau, comme dit l'un d'entre eux, « quand on a le temps, les vendredis, samedis ou dimanches soir »[472]. Tous les autres étudiants ou jeunes actifs interrogés, ayant entre 20 et 30 ans, ont également déclaré se rendre dans des lieux de chant – quand ils en fréquentent – uniquement les week-ends, parce que « la semaine, on est trop occupé »[473]. Cette importance du temps accordé aux études, qui implique un moindre volume horaire consacré aux activités de loisirs, est le plus souvent justifié par le fait que « les étudiants en Chine doivent faire face à une pression énorme de la part des écoles et des familles, ils passent donc la plupart de leur temps à étudier, notamment car la pression pour entrer dans une bonne université est forte et qu'ils ont donc un nombre important de devoirs à faire à la maison »[474] (Lei, Li, Xue *et al*., 2010 : 130-131). Tous les étudiants interrogés déclarent passer la majeure partie de leur temps sur le campus de l'université et, au final, très peu connaître la ville de Shanghai et ses lieux de chant, hormis quelques karaokés[475].

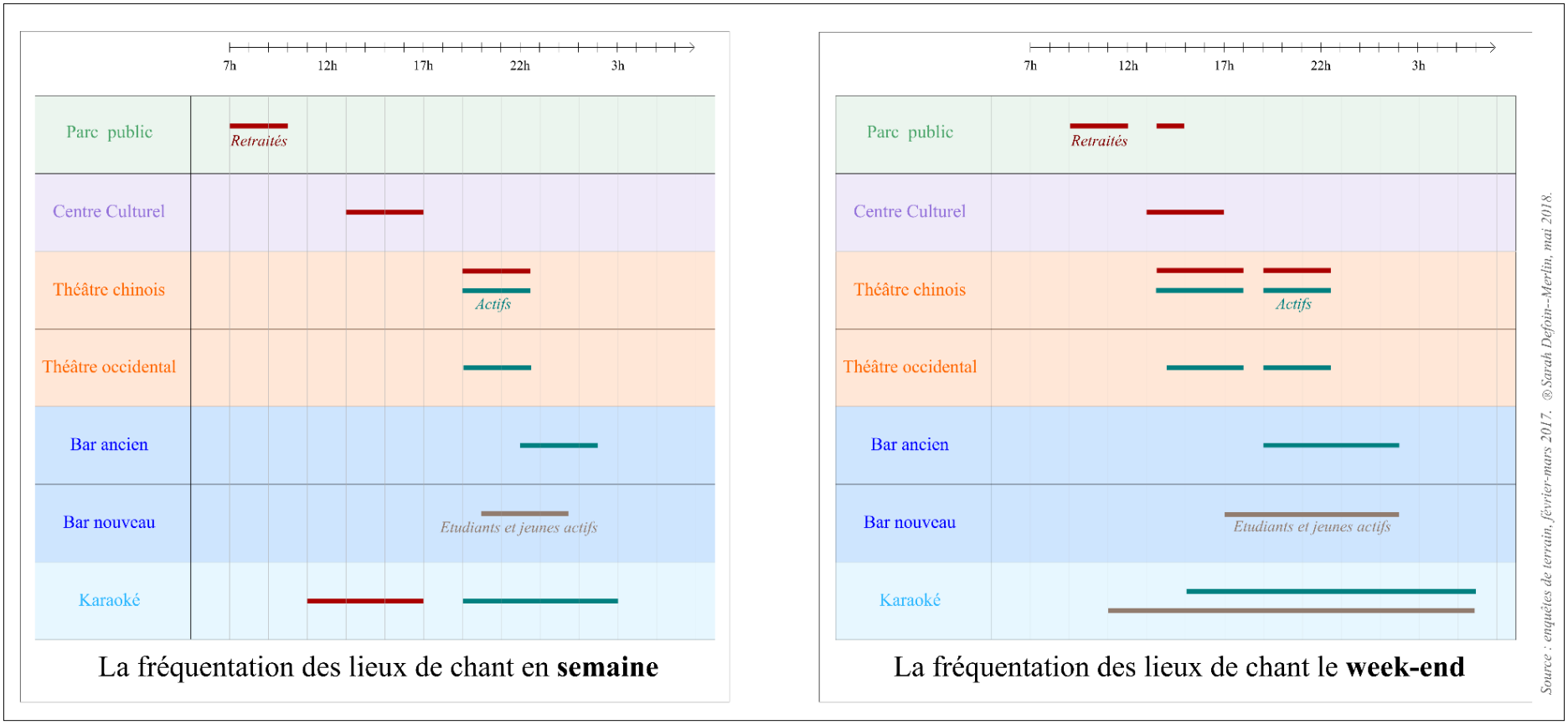
De ce fait, les lieux de chant que les jeunes aiment, nouveaux bars et karaokés, sont associés à l'idée de détente voire de libération, comme l'exprime très clairement une des étudiantes interrogées : « Nous avons besoin de nous détendre, parce que, sinon, on passe notre temps enfermé à réviser et ce n'est pas bon pour la santé, donc on a besoin de faire des choses plus passionnantes et meilleures pour nous »[476]. Les lieux de chant sont donc, le week-end, des

[472] Entretien réalisé le 25 février 2017 auprès d'un groupe de jeunes étudiants au Yuyintang.
[473] Extrait d'entretien réalisé le 17 mars 2017 auprès d'une étudiante à l'université de Shanghai.
[474] « Students in China are under enormous pressure from their schools and families, and so spent more of their time on study because the pressure to enter a good university is great and students must do a lot of homework ».
[475] Entretiens réalisés les 14 mars, 16 mars, 17 mars et 29 mars 2017 auprès de quatre étudiants de l'université de Shanghai.
[476] Extrait d'entretien réalisé le 17 mars 2017 auprès d'une étudiante à l'université de Shanghai.

lieux à la temporalité particulière pouvant être fréquentés par tous et en particulier par les jeunes et les étudiants, qui les perçoivent comme de véritables lieux de décompression.

Il apparaît donc que ce ne sont pas les mêmes types de lieux de chant qui sont fréquentés la semaine, en journée ou en soirée, et le week-end (voir Figure 16). Cette différenciation est généralement l'expression de rythmes de vie et de pratiques de la ville différents en fonction des catégories de personnes qui les fréquentent. Ainsi, les retraités parcourent et se représentent la ville avant tout comme possible lieu d'occupation de leur journée, trouvant pour certains, dans les lieux de chant, de véritables lieux de vie. La population active pratique la ville la journée avant tout d'un point de vue professionnel et associe donc aux lieux de chant – nécessairement fréquentés la soirée – plutôt l'idée de pause, de détente et de culture. Les étudiants, eux, se déplacent peu dans la ville et restent la plupart du temps sur les campus universitaires. Les lieux de chant situés en ville deviennent donc pour eux, le week-end, de rares lieux de défoulement et de libération. L'étude de la temporalité des lieux de chant, en rendant compte de l'organisation temporelle de la ville, permet donc aussi d'appréhender en partie la structure interne de la société shanghaienne – si ce n'est chinoise.

Figure 16 : Une temporalité des lieux de chant à Shanghai qui diffère selon les jours et les groupes sociaux considérés



4.3.2. Une organisation urbaine de la métropole mise en lumière par les lieux de chant

L'étude de la répartition au sein de la métropole des lieux de chant permet également de dresser l'organisation spatiale générale de Shanghai.

4.3.2.1. Une ville-centre d'apparence plus dynamique et attractive que les arrondissements périphériques au regard de la répartition des lieux de chant

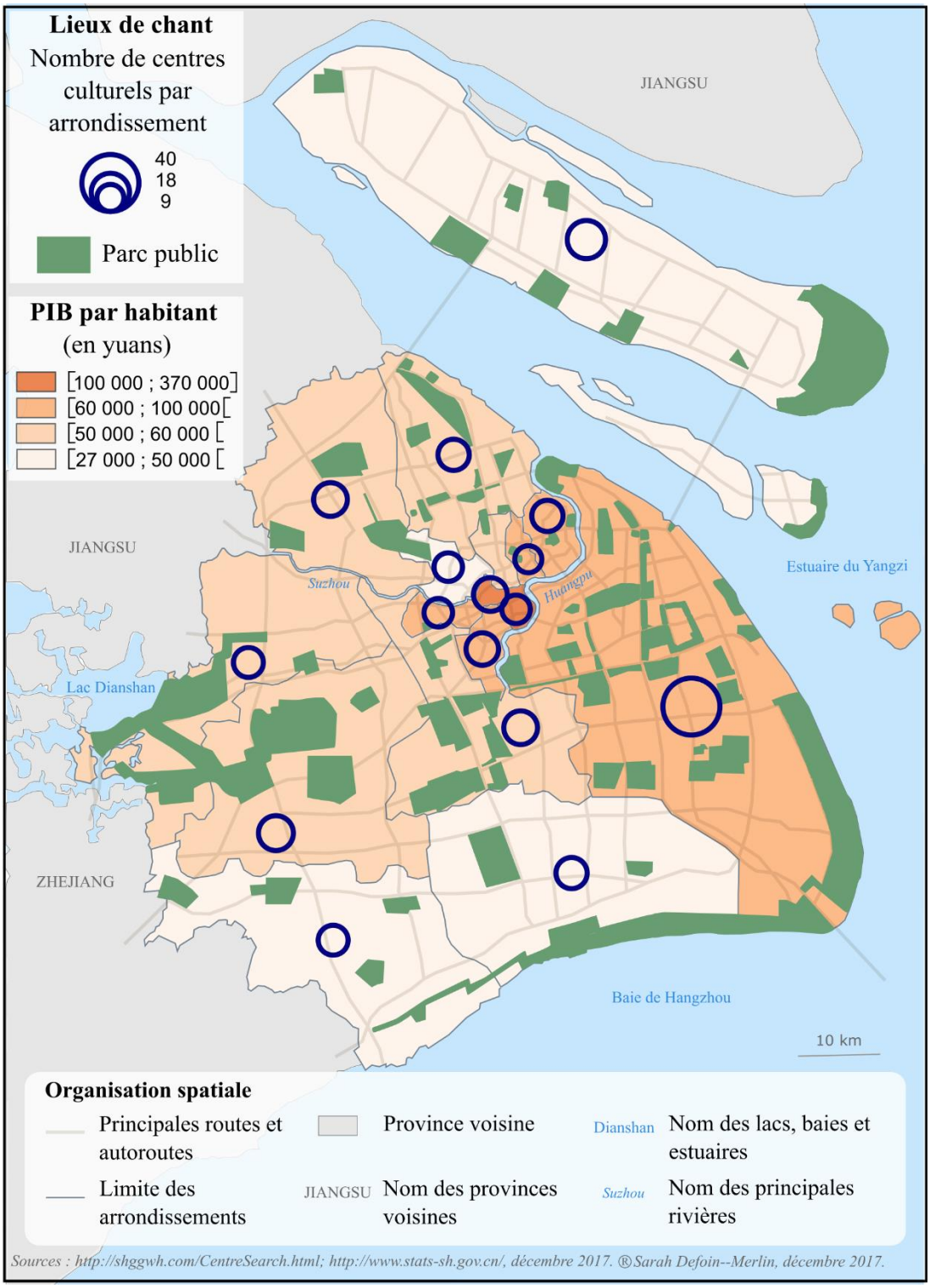
Une analyse de la répartition, à l'échelle de la métropole, des lieux de chant accessibles gratuitement, d'une part, et payants, d'autre part, permet de poser plusieurs hypothèses vis-à-vis des dynamiques urbaines à l'œuvre. Lorsqu'on s'intéresse aux lieux de chant classés comme « gratuits », à savoir les centres culturels et les parcs, on remarque que ceux-ci sont présents de manière assez homogène sur l'ensemble du territoire shanghaien (voir Carte 4). Tous les arrondissements sont ainsi dotés de centres culturels et de parcs. Ces lieux ne sont cependant que des lieux de chant potentiels, car il n'est pas possible, autrement qu'en allant sur le terrain, de désigner les parcs et les centres culturels accueillant spécifiquement des activités de chant. Lorsqu'on compare la répartition de ces potentiels lieux de chant gratuits avec ceux qui sont payants, il apparaît toutefois que leur logique de répartition n'est pas la même. Théâtres, karaokés et bars se concentrent dans la ville-centre de la métropole mais sont quasiment absents des arrondissements périphériques (voir Carte 5). Seuls les arrondissements centraux de Jing'an, Huangpu, Xuhui, Changning, Putuo, Zhabei, Hongkou et Yangpu, ainsi que ceux limitrophes de Pudong, Baoshan, Songjiang et Minhang comptent effectivement en leur sein des lieux de chant payants.

Une première hypothèse explicative de la différence de répartition entre lieux de chants accessibles gratuitement et lieux de chant payants peut être que cette dernière est révélatrice d'une zone centre plus attractive économiquement, paramètre d'autant plus essentiel pour les établissements privés, à la différence de lieux financés publiquement. La seconde réside dans le type de données utilisées pour réaliser cette carte. Ces dernières sont issues de l'inventaire établi, en 2017, par le recensement un à un des différents bars et karaokés, mentionnés sur des sites Internet touristiques[477] en langues chinoise, anglaise et française, ainsi que des théâtres répertoriés sur les plans municipaux. Dès lors, seuls les bars et les karaokés les plus fréquentés et les plus en vogue auprès des habitants sont certainement inventoriés sur ces sites, d'où une

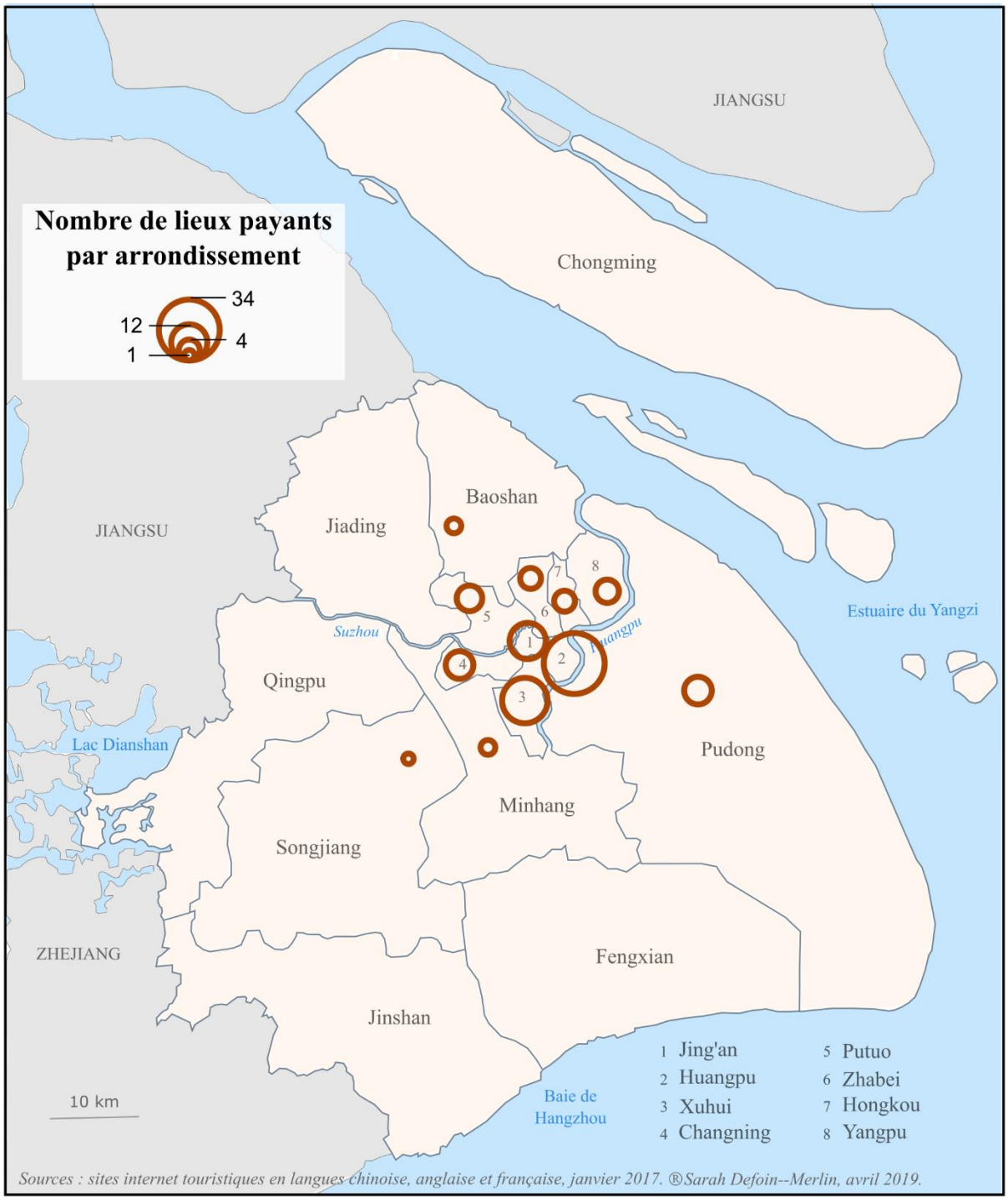
[477] Tels que https://www.dianping.com/shanghai, http://www.smartshanghai.com/, http://www.timeoutshanghai.com/, http://www.idealshanghai.com/, http://cityseeker.com/shanghai/, https://www.travelchinaguide.com/cityguides/shanghai/, consultés en février-mars 2017.

possible représentation partielle de leur répartition à l'échelle de la métropole. Ces données fournissent alors des informations sur les zones les plus attractives et les plus prisées par les habitants de Shanghai en termes de lieux de chant.

Carte 4 : Une répartition relativement homogène des principaux lieux de chant mis à disposition gratuitement par la Municipalité à Shanghai en 2015



Carte 5 : Des lieux de chant payants, qui se concentraient dans la ville-centre de Shanghai en 2017

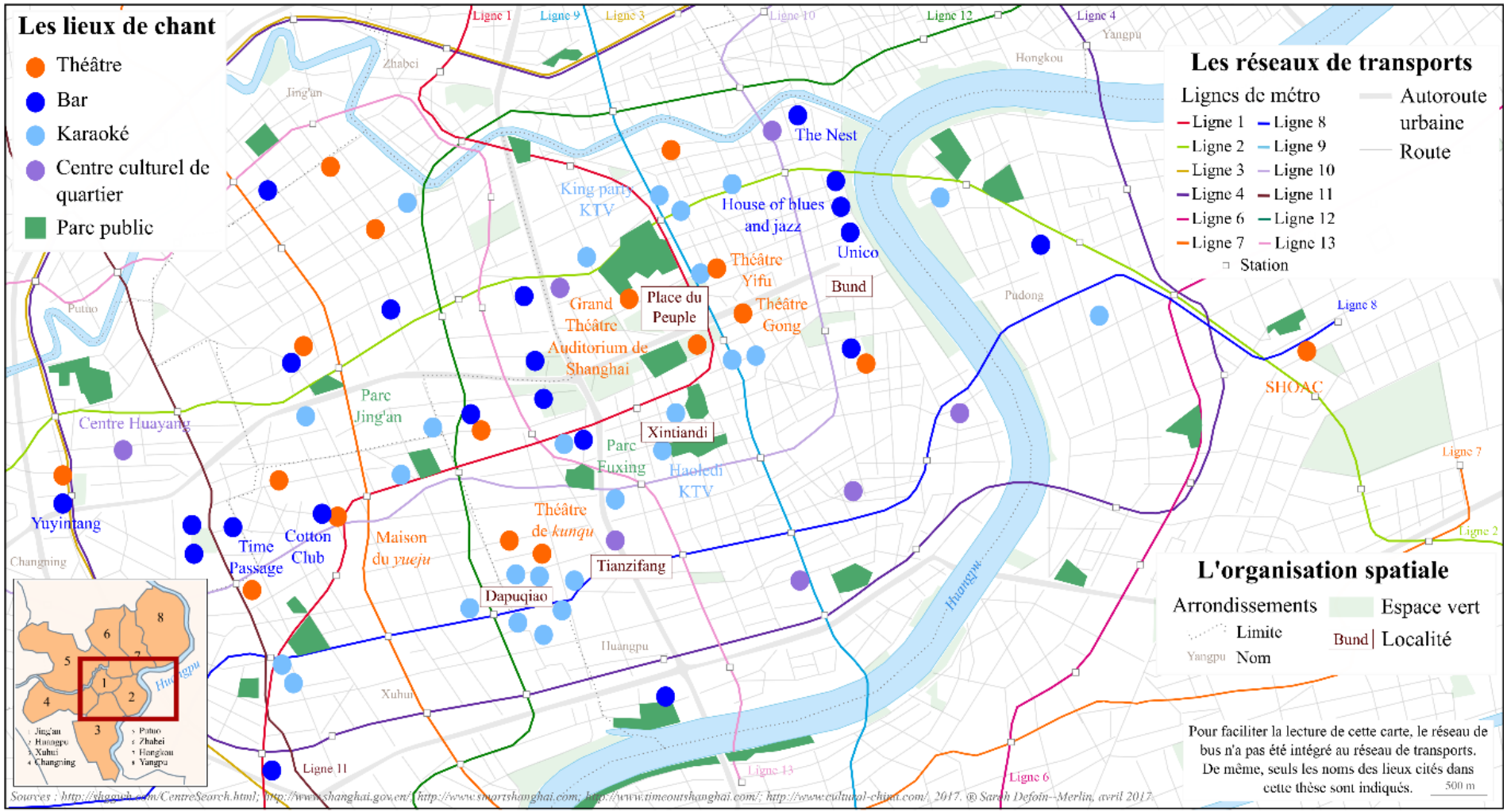


4.3.2.1. Une concentration des lieux de chant payants dans la ville-centre, indice d'une zone plus accessible et mieux desservie

Cette concentration des lieux de chant dans la zone centre de la métropole est certainement à rapprocher également de la plus grande accessibilité de cette zone par rapport à celles qui sont plus périphériques. La quasi-totalité des lieux de chant emblématiques étudiés lors de mon enquête de 2017 étaient implantés à proximité d'une station de métro (voir Chapitre 2, Carte 2). Le Cotton Club se situait ainsi à moins de cinq minutes de la station « rue Changshu »[478] (*Changshu lu*) (lignes 1 et 7), le bar Yuyintang était visible depuis la sortie de métro « rue Yan'an (ouest) » (*Yan'an xi lu*) (lignes 3 et 4) et le bar Time Passage se situait à une vingtaine de minutes des stations « Librairie de Shanghai » (*Shanghai tushuguan*) (ligne 10) et « rue Jiangsu » (*Jiangsu lu*) (lignes 2 et 11). Le théâtre Yifu et le Grand Théâtre étaient implantés juste à la sortie de la station centrale de « la place du Peuple » (*renmin guangchang*), où les lignes 1, 2 et 8 se relient. Le parc Jing'an et le karaoké King Party de la rue Yuyuan se situaient au niveau de la station « temple de Jing'an » (*Jing'an si*) (ligne 2), le parc Fuxing à moins de 10 minutes de la station Xintiandi (lignes 10 et 13), le karaoké Haoledi de la rue Huaihai à la sortie de la station « rue Huangpi (sud) » (*Huangpi nan lu*) (ligne 1) et le parc Lu Xun à la sortie de la station « stade de football de Hongkou Football » (*Hongkou zuqiu chang*) (lignes 3 et 8). Si le centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang se situait à environ 500 mètres de l'arrêt de métro « parc de Zhongshan » (*Zhongshan gongyuan*) (lignes 2, 3 et 4), celui de Chengjiaqiao était rejoint au bout d'une quinzaine de minutes de marche depuis la station de métro « zoo de Shanghai » (*Shanghai dongwuyuan*) (ligne 10). De nombreux autres lieux de chant implantés dans l'hypercentre se situent à proximité d'une station de métro (voir Carte 6). Cette facilité d'accès explique que de nombreux amateurs de chant, qui résident dans divers arrondissements, peuvent fréquenter des lieux de chant parfois assez éloignés de chez eux mais facilement accessibles en transport en commun. En ce sens, le réseau de métro shanghaien correspond plutôt à « un réseau ferré léger » qui « équivaut au maillage du RER francilien » (Henriot, 2013 : 165).

[478] Les noms des stations de métro employés ici sont tels qu'ils l'étaient en 2017. Les stations « Xintiandi » et « rue Huangpi (sud) » ont ainsi été renommées le 20 juin 2021 pour célébrer les 100 ans du PCC. La première s'intitule désormais « Site du premier Congrès national du PCC – station Xintiandi (*Yi dahui zhi – Xintiandi*) » et la seconde « Site du premier Congrès national du PCC – station rue Huangpi (sud) (*Yi dahui zhi – Huangbei nanlu*) ». Plusieurs députés de l'Assemblée municipale de Shanghai avaient également proposé en 2021 que plusieurs noms de stations soient remplacés par des noms insistant plus sur les « symboles culturels et historiques » de la ville, ce qui pour le moment ne semble pas avoir été suivi des faits. Sources : Zhu, Y., 11.06.2021, « Two new Metro station names honor First National Congress », https://www.shine.cn/news/metro/2106110483/, consulté le 14 novembre 2022, consulté le 14 novembre 2022.

Carte 6 : Dans l'hypercentre, des lieux de chant implantés à proximité de stations de métro



Cette importance de l'accessibilité des lieux de chant se reflète également lorsqu'on considère les horaires des représentations proposées par ces lieux. Si les lignes de métro permettent un accès facilité aux différents types de lieux en journée, leurs horaires de fin de service sont assez peu tardifs pour qui voudrait s'y rendre, en semaine, au-delà de 22h 30 / 23h 30 (voir Tableau 11). Certains établissements semblent toutefois s'adapter à ces horaires. C'est du moins ce que laissait entendre une actrice de *yueju*, qui se produit parfois au théâtre Yifu, et selon qui « les représentations finissent avant 22h pour laisser aux gens le temps de rentrer »[479]. Cela semble être confirmé par la programmation du Grand Théâtre et du théâtre Yifu, puisque, dans le cas du premier, les représentations commencent à 19h 15 ou 19h 30 et, dans le cas du second, elles commencent toutes à 19h 15, si l'on se base sur les programmes du mois de mars 2017. La durée d'un opéra – occidental ou chinois – oscillant entre deux heures et demie et trois heures, l'heure de fin tourne donc autour de 22h 00-22h 30, ce qui semble correspondre aux déclarations de l'actrice interrogée. De plus, la majorité des lignes de métro citées ci-dessus bénéficient d'horaires de fin de service étendus les vendredis et samedis (numéros de lignes en rouge dans le Tableau 11). Ceci peut laisser supposer un accès plus facile aux lieux de chant majoritairement fréquentés les week-ends. La présence d'un réseau de bus, considéré comme « le plus vaste au monde » avec un nombre de lignes estimé à plus de 1 000 (Zhao *et al.*, 2013 : 90), est également à prendre en considération, lorsqu'on aborde la question de l'accessibilité des lieux. Il ne faut pas non plus ignorer que l'usage de taxis est chose courante en Chine[480], ce qui permet à ceux qui le désirent de passer outre les contraintes horaires et spatiales des transports en commun.

[479] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une actrice de *yueju* s'exerçant à la Maison du *yueju*.
[480] Le développement des taxis a été encouragé par les autorités municipales en Chine à partir des années 1980, en réponse notamment à un manque d'offres de transports publics. Depuis, leur usage s'est considérablement développé, puisque la population, dont les conditions de vie se sont améliorées, acceptent désormais « d'augmenter la part de leur budget consacré au déplacement » (Doulet, 2005 : 58).

Tableau 11 : Des horaires de métro qui coïncident avec la temporalité des lieux de chant

Horaires \ Lignes	Ligne 1	Ligne 2	Ligne 3	Ligne 4	Ligne 5	Ligne 6	Ligne 7
Heures de début de service	04h 55 / 06h 10	05h 30 / 06h 30	05h 25 / 06h 30	05h 30 / 06h 30	06h 00 / 06h 30	05h 30 / 06h 30	05h 30 / 06h 50
Heures de fin de service	22h 30 / 23h 30	22h 50 / 23h 45	22h 30 / 23h 40	21h 30 / 23h 30	22h 00 / 22h 55	22h 30 / 23h 30	22h 15 / 23h 40
Heures de fin de service étendues*	23h 50 / 00h 50	00h 00 / 00h 55	NE	NE	NE	NE	22h 15 / 00h 50

Horaires \ Lignes	Ligne 8	Ligne 9	Ligne 10	Ligne 11	Ligne 12	Ligne 13	Ligne 16
Heures de début de service	05h30 / 06h 35	05h 30 / 06h 50	05h 25 / 06h 30	05h 35 / 07h 00	05h 30 / 06h 50	05h 50 / 06h 40	05h 50 / 06h 50
Heures de fin de service	22h 30 / 23h 30	21h 50 / 23h 50	22h 30 / 23h 30	21h 50 / 23h 50	22h 30 / 23h 50	22h 10 / 22h 55	22h 30 / 23h 40
Heures de fin de service étendues*	23h 50 / 00h 55	NE	23h 50 / 00h 50	NE	NE	NE	NE

Les horaires sont indiqués comme suit : horaire de fermeture de la première station fermée sur la ligne / horaire de fermeture de la dernière station fermée sur la ligne

* valables uniquement les vendredis, samedis et veille de vacances nationales NE : non existant Ligne bénéficiant d'un sevice étendu

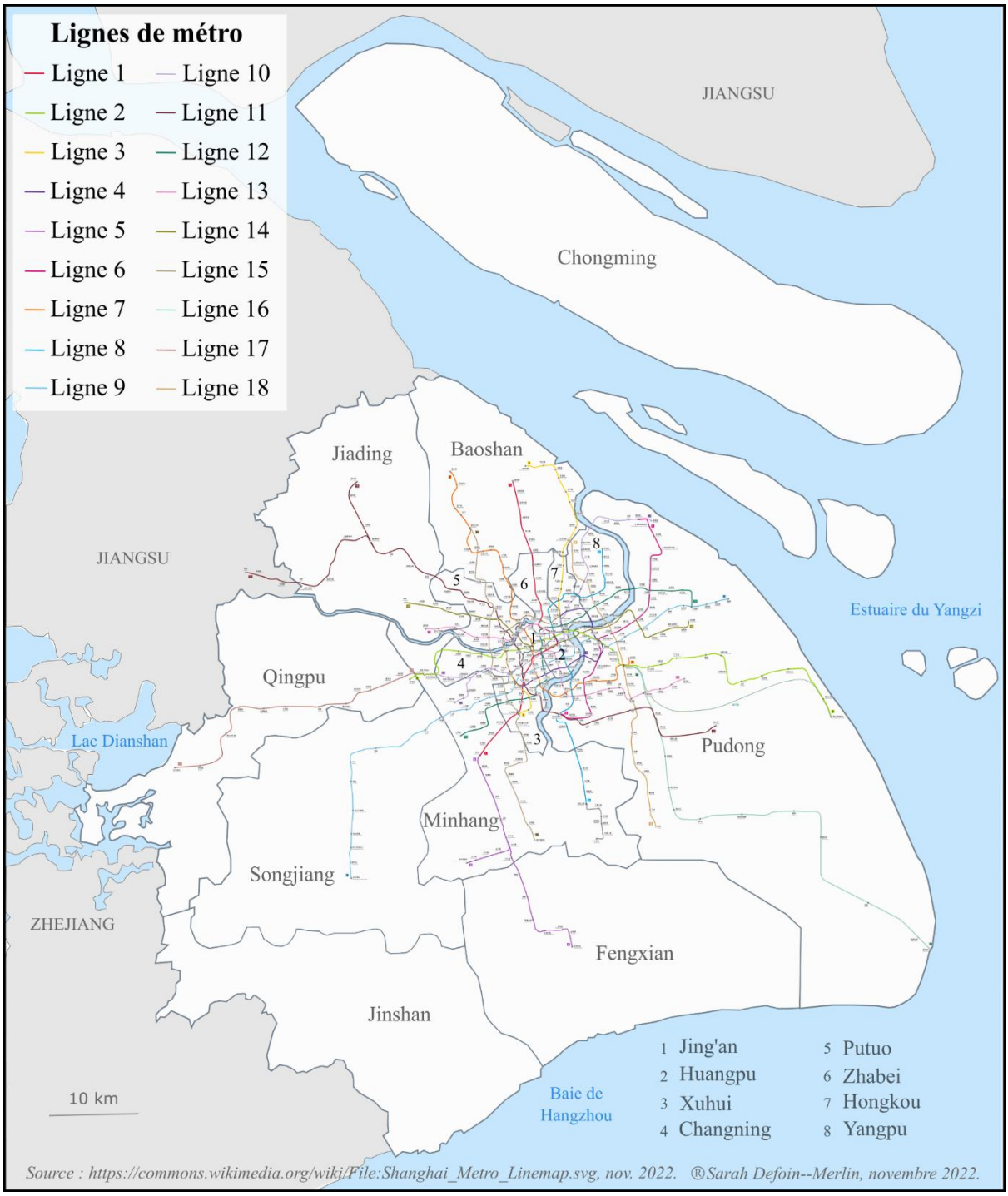
Source : http://service.shmetro.com/hcskb/index.html, consulté le 24 avril 2017. *® Sarah Defoin--Merlin, novembre 2018.*

Lorsqu'on s'intéresse à la répartition spatiale des transports en commun, on observe que, bien que ces derniers soient particulièrement développés à Shanghai, leur nombre se concentre principalement dans la ville-centre, au détriment des arrondissements plus périphériques. Le métro shanghaien s'organise ainsi en rhizome dans les arrondissements les plus centraux situés à l'intérieur du périphérique, assurant ainsi une bonne desserte de l'ensemble de cette zone, tandis qu'au-delà, la desserte est plus partielle du fait d'une structure arborescente (voir Carte 7). Cette organisation peut expliquer le nombre moins important de lieux de chant payants dans les arrondissements périphériques au sein desquels une seule ligne de métro est généralement implantée, comme c'est le cas dans les arrondissements de Jiading, Qingpu, Songjiang, Fengxian ou Jinshan totalement dépourvus de lignes de métro. Une représentation du même type figurant l'état du réseau de bus shanghaien[481] a été diffusée le 10 novembre 2022 sur les réseaux sociaux Facebook et Twitter par l'entité « Shanghai Let's Meet », qui se présente comme « le compte […] officiel de Shanghai »[482]. Si ce réseau est tout de même plus développé dans les arrondissements périphériques que celui du métro, sa concentration reste prédominante dans la ville-centre de la métropole. S'intéresser à la répartition des lieux de chant au sein de la métropole permet ainsi de rendre compte, non

[481] https://www.facebook.com/ShLetsMeet/photos/125119987016210, consulté le 10 novembre 2022.
[482]« The official Twitter account of Shanghai », https://twitter.com/ShLetsMeet, consulté le 14 novembre 2022, « The official Facebook page of Shanghai », https://www.facebook.com/ShLetsMeet consulté le 14 novembre 2022.

seulement des zones urbaines les plus dynamiques et attractives, mais aussi de celles qui sont les mieux desservies et accessibles, reflétant ainsi en partie la structure urbaine de la métropole.

Carte 7 : Un réseau de métro majoritairement concentré dans la ville-centre de la métropole shanghaienne en 2021



4.3.2.2. Des zones centrales de la métropole mises en lumière par l'étude de la répartition des lieux de chant au sein de l'hypercentre shanghaien

Lorsqu'on étudie à une échelle plus microgéographique, la répartition des lieux de chant dans la ville-centre de la métropole shanghaienne, plusieurs zones centrales de l'hypercentre sont mises en lumière. En 2017, les lieux de chant se concentraient ainsi majoritairement sur la rive ouest de la ville (*Puxi*), en particulier au niveau de ses arrondissements centraux, tandis qu'ils étaient bien moins nombreux sur sa rive est (*Pudong*) (voir Carte 6).

Si l'on s'intéresse à chacun des types de lieux de chant étudiés, plusieurs points centraux dans la ville semblent se dessiner. Les théâtres sont majoritairement regroupés à proximité de la place du Peuple. L'Auditorium de Shanghai (*Shanghai yinyue ting*) et le Théâtre Gong (*Gong wutai*) se situent dans la rue Yan'an (est), en plus du Grand Théâtre et du théâtre Yifu. Les bars, eux, se concentrent majoritairement sur le Bund, comme le bar House of Blues and Jazz implanté au 60 de la rue Fuzhou, le bar The Nest installé au 130 rue de Pékin ou encore le bar-restaurant Unico situé au niveau de la rue Zhongshan (est). Enfin, si l'on en croit le référencement fait par le site de géolocalisation *Baidu ditu*, les karaokés sont principalement regroupés au niveau de Dapuqiao. Les centres culturels et les parcs sont, au contraire, distribués de manière plus homogène sur le territoire.

La concentration de chacun de ces types de lieu met donc en lumière des endroits particuliers de la ville, répertoriés sur les cartes touristiques de Shanghai réalisées en 2016 par le Bureau touristique de la Municipalité, comme « lieux emblématiques ». Autrement dit, l'étude de l'implantation des lieux de chant permet également de mettre en lumière certaines zones centrales de la ville, parfois déjà repérées comme telles par les autorités municipales.

4.3.3. Étudier Shanghai par ses lieux de chant, une manière de rendre compte d'un visage particulier de Shanghai

Étudier une ville par ses lieux de chant permet également de mettre en lumière certains aspects, qui autrement seraient plus difficilement perceptibles.

4.3.3.1. Un hypercentre shanghaien perçu comme polycentral à la mention des lieux de chant

Lorsqu'elle est appréhendée uniquement par le chant, Shanghai revêt une configuration particulière et génère une nouvelle perception de son espace. Quand on interroge les chanteurs et les spectateurs sur la localisation des lieux de chant dans la ville, les théâtres sont associés à la place du Peuple, les bars de type ancien au Bund et les karaokés à Dapuqiao (voir Carte 6). Ces différents secteurs sont alors désignés par les personnes interrogées comme autant de « centres dans la ville » et sont, par là même, le signe d'une perception et d'une pratique spécifiques de la ville suscitées par le chant, puisque la place du Peuple, centre politique officiel de la ville, n'est plus le seul désigné. À chacune des questions suivantes : « Savez-vous pourquoi les théâtres semblent se concentrer au niveau de la place du Peuple ? Les bars au niveau du Bund ? Les karaokés au niveau de Dapuqiao ? », la réponse donnée par les personnes interrogées était toujours la même : « Parce que c'est le centre de la ville ». Or, ces différentes zones ne se situent pas aux mêmes endroits. Ceci laisse donc apparaître une différence de perception des « centres » dans la ville en fonction des activités de chant considérées. L'évocation de la métropole au travers de ses lieux de chant permet donc de mettre en lumière une polycentralité dans la ville.

Plutôt que de « centre », il est préférable de parler ici de « centralité ». Le « centre » désigne en effet l'« attribut intrinsèque d'un lieu » (Monnet, 2000 : 400) et ne peut donc pas être discuté. La « centralité », au contraire, fait référence à une « qualité attribuée à un espace » (Monnet,2000 : 400). Un espace perçu comme central par une personne ne l'est donc pas forcément pour une autre. En ce sens, la place du Peuple, en plus d'être « le centre administratif et culturel prévu par le schéma directeur » de 1986 (Ged, 2000 : 42), correspondrait aussi à une centralité plutôt politique, puisque le Gouvernement municipal de Shanghai s'y trouve notamment. Le Bund et Dapuqiao seraient, quant à eux, des « centralités sociales » et des « centralités symboliques » (Monnet, 2000 : 403-407). Le caractère « social » d'une centralité est défini selon Jérôme Monnet (2000 : 403) en « croisant deux mesures principales ». La première consiste à « observ[er] les pratiques spatialisées » et à « identifi[er] les lieux les plus

fréquentés » (Monnet, 2000 : 403). La seconde consiste à « anlys[er] les représentations de l'espace » et à « caractéris[er] les lieux les plus présents dans le corpus des images et discours socialement mobilisés » (Monnet, 2000 : 403). Le Bund et Dapuqiao, en plus d'être à la fois fréquentés en nombre et désignés comme centralité par la population, ce qui en fait des centralités sociales, revêtent aussi une « centralité symbolique » (Monnet, 2000 : 407). Cette dernière est basée sur l'importance symbolique que les acteurs géographiques confèrent aux différents lieux considérés (Monnet, 2000 : 407). La fréquentation du Bund tient très certainement à sa réputation à l'international, aussi symbole du Shanghai florissant des années 1990. La notoriété de Dapuqiao chez certains Shanghaiens est certainement à rapprocher du réaménagement de Tianzifang, également présenté comme symbolique d'un Shanghai passé[483]. Dès lors, les lieux de chant permettent d'appréhender la multiplicité des représentations que les habitants se font de leur ville et de rendre compte de certains de ses aspects spécifiques.

4.3.3.2. Shanghai, un lieu d'émulation artistique internationale rendue visible par l'étude de ses lieux de chant

Shanghai est souvent présentée comme le plus grand port au monde[484], mais également comme une place industrielle et financière importante en Asie. Cependant, lorsqu'elle est considérée exclusivement du point de vue du chant, elle est désignée comme haut lieu de l'art vocal, reconnue à l'international pour son excellence, sa variété de production, ainsi que son accueil de chanteurs professionnels aux origines géographiques variés et entre lesquels un véritable climat d'entraide règne.

Shanghai est ainsi perçue par les artistes qui y vivent comme un lieu unique de mélange des cultures musicales, qui ne peut se définir musicalement par un genre spécifique, à la différence par exemple de New York, ville du jazz, ou Bayreuth, ville de l'opéra wagnérien. La métropole devient alors elle-même un vaste lieu de chant cosmopolite, aux répertoires multiples, reconnu à l'échelle internationale. Selon un couple de chanteurs américano-shanghaien « des musiques de partout dans le monde s'entrecroisent : de l'opéra traditionnel chinois, de l'opéra occidental, de la pop, du jazz, du rock, du swing, de la country, des musiques

[483] Gouvernement populaire de l'arrondissement de Huangpu de la ville de Shanghai (*Shanghai shi Huangpu qu renmin zhengfu*), 23.08.2022, Situation générale du quartier Dapuqiao (*Dapuqiao jiedao gaikuang*), https://www.shhuangpu.gov.cn/yqyw/010002/010002006/010002006003/010002006003001/20121129/43f95a6e-f4a2-4253-9c9c-2c2dd8dccab4.html, consulté le 20 novembre 2022.

[484] https://fr.statista.com/infographie/27344/classement-plus-grands-ports-commerciaux-dans-le-monde-selon-le-volume-de-fret/, consulté le 20 novembre 2022.

ethniques, de la musique africaine, espagnole, française, hongkongaise, californienne mais on peut aussi entendre de la musique brésilienne, de la musique ukrainienne traditionnelle, du R&B, de l'électro, de l'underground »[485].

Cette diversité fait de Shanghai une ville accueillante, qui incite les artistes à venir se produire occasionnellement, comme le fait remarquer Jordi Paradis, fondateur avec sa femme de la *Shanghai International Chorale League* (SICL). Dans le cadre de leurs activités professionnelles, ces deux chanteurs font ainsi régulièrement venir « plusieurs chanteurs de l'étranger », comme en novembre 2017 où ils avaient invité « des chanteurs venus de Suède et de France »[486] à se joindre à leur représentation. Certains de ces chanteurs décident de rester puisqu'ils trouvent en Shanghai un environnement accueillant et propice. L'un d'entre eux déclare ainsi :

> « Shanghai est le lieu où il faut être, car c'est un endroit vraiment unique et une terre d'occasion et de créativité. En réalité, il y a de nombreux coins, donc cela crée une occasion de faire beaucoup de bonnes choses à un prix plus qu'abordable. Ici, tu peux rencontrer les meilleurs venus de partout dans le monde. Je peux m'asseoir à côté des dirigeants de grandes entreprises, donc c'est plus facile de vivre de son art »[487].
>
> Extrait d'entretien réalisé le 24 février 2017 auprès du chanteur professionnel Kevin Maxim installé à Shanghai depuis cinq ans.

D'autres choisissent Shanghai aussi pour les avantages que cette ville leur offre en comparaison de ce qu'ils peuvent trouver dans leur ville d'origine. Antony Smith indique que Shanghai a de nombreux avantages par rapport à d'autres lieux : le métro facilement accessible permettant d'éviter les coûts d'un véhicule personnel, l'ouverture d'esprit des Shanghaiens accueillant tout type de musique, le réseau d'entraide des musiciens présents à Shanghai, les conditions météorologiques meilleures qu'à New York, où la neige l'a bloqué plus d'une fois, et enfin le niveau musical en permanente évolution et toujours de qualité.

La présence à Shanghai de nombreux chanteurs de haut niveau fait de la ville un lieu d'émulation artistique. Anthony Smith affirme ainsi : « Il est important d'avoir des musiciens

---

[485] « In Shanghai, you have every country music: traditional Chinese opera, western opera, pop, jazz, rock, swing, country, ethnic music, African music, Spanish, French, Hong-Kong, Californian but you could also hear Brazilian, traditional Ukrainian, R&B, etc », extrait d'entretien réalisé le 2 février 2017 auprès d'Antony (originaire de New York) et Chantal Smith (d'origine shanghaienne mais ayant grandi à Los Angeles) vivant tous deux à Shanghai depuis plus de 15 ans.

[486] « We invite some oversea singers to our performances, for example in November we invite singers from Sweden and France », extrait d'entretien réalisé le 14 février 2017 auprès de Jordi (d'origine catalane) et Jin Paradis (shanghaienne) vivant à Shanghai.

[487] « Shanghai is the place to be because it's a very unique place and a land of opportunity and creative people. In fact you have lots of places, so it creates an opportunity to do lots of things very well at a low cost. And here you can meet the best people from all over the world. I can seat next to presidents of great companies, so it's easier to live thanks your art ».

vraiment bons venus de partout dans le monde et ils sont tous vraiment très sympathiques donc nous nous formons entre nous »[488]. L'une des autres explications de ce haut niveau musical est que les artistes professionnels sont également ceux qui enseignent aux élèves dans les écoles de musique, ce qui n'est apparemment pas le cas partout ailleurs. Les étudiants ont également la possibilité d'assister à de nombreuses représentations et ainsi de s'améliorer par eux-mêmes. Un jeune étudiant interrogé au Yuyintang témoigne : « J'aime bien venir ici pour regarder les artistes jouer et chanter, et en même temps apprendre à mieux jouer, surtout qu'ici on peut comparer les représentations chinoises et étrangères, celles-ci sont souvent d'un niveau un peu plus élevé, ça me permet de vraiment m'améliorer »[489]. Dans ces conditions, les professeurs éprouvent l'exigence « de devenir meilleur, au même rythme que les étudiants »[490], ce qui explique un enrichissement permanent du niveau musical.

Le niveau élevé de chant à Shanghai justifierait, selon les chanteurs professionnels interrogés, qu'ils s'y retrouvent plus nombreux qu'à Pékin ou Hong Kong. Cette affirmation est à nuancer car les chanteurs interrogés pratiquaient uniquement ce qu'ils désignent comme une « musique américaine moderne ». Leur point de vue ne prend donc pas en compte les autres types de chant plus classiques mais surtout plus underground. Ce répertoire semble en effet avoir des difficultés à être accepté et autorisé dans le milieu shanghaien. Ainsi, jusqu'en 2004 « les permis officiels étaient rarement accordés pour les concerts de rock par le Bureau culturel de Shanghai et il y avait aussi l'interdiction *de facto* de couvrir les événements en lien avec la musique alternative pour les médias locaux »[491] (Wu, 2004 : 174).

Si l'on en croit certains artistes, il est encore assez fréquent que ceux qui sont considérés comme underground n'aient pas le droit de se produire à Shanghai, alors que Pékin semble plus ouvert sur ce sujet. L'urbaniste Daniel Brook (2013 : 347) reprend ainsi les propos du chanteur principal du groupe de rock Carsick Cars à Pékin, qui déclare : « Shanghai est plus restrictif que Pékin […] Une fois alors que nous y jouions, quelqu'un a appelé la police. Ce genre de chose arrive toujours à Shanghai »[492]. La censure s'exprime aussi directement contre des

[488] « It's important to have really good musicians from all over the world and they all are very cool and we teach each other », extrait d'entretien réalisé le 6 février 2017 avec Antony et Chantal Smith.
[489] Extrait d'entretien réalisé le 24 février 2017 auprès d'un spectateur chinois présent au Yuyintang.
[490] « You know here teachers have to get better as well as students. That's why teacher and student improve », extrait d'entretien réalisé le 6 février 2017 avec Antony et Chantal Smith.
[491] « Official permits were rarely granted for rock concerts by the Shanghai Cultural Bureau and there [was] also the de facto ban on covering alternative music in the local media ».
[492] « Shanghai is more restricted than Beijing […] Once, when we played there, someone called the police. That kind of thing always happens in Shanghai ».

groupes d'artistes, comme c'est le cas pour le groupe Torturing Nurse[493] issu du collectif « NOI Shanghai », présenté comme un groupe extrêmement underground au sein duquel le « chanteur hurle sur une plainte douloureuse et ininterrompue explorant inlassablement le bruit, la dissonance, et l'inaudible »[494]. Sur ordre des autorités, Torturing Nurse a interdiction de se produire dans des lieux pourtant présentés comme dédiés à l'underground shanghaien, comme les bars de type nouveau The Mansion, Mao Livehouse ou encore le Yuyintang, où tous les ans le Shanghai Punk Festival se déroule pourtant.

[493] Chaîne YouTube du collectif : https://www.youtube.com/@torturingnurse1247/videos, consulté le 14 avril 2017.
[494] Extrait de l'article intitulé « Bruit d'enfer à Shanghai » publié par David Brun-Lambert le 11 janvier 2014 sur le site Internet https://www.lecourrier.ch/117640/bruit_d_enfer_a_shanghai, consulté le 14 avril 2017.

Les arguments développés dans ce chapitre visaient à montrer en quoi les lieux de chant à Shanghai constituaient un géo-indicateur de la structuration sociale et de l'organisation spatio-temporelle de la métropole.

L'élaboration d'une typologie des lieux de chant fondée notamment sur le répertoire proposé a permis de repérer cinq grands types de lieux à étudier. Des lieux présentés comme emblématiques des parcs, centres culturels, théâtres (chinois ou occidentaux), bars (anciens ou nouveaux) et karaokés ont ainsi fait l'objet d'enquêtes approfondies. Dans un premier temps, une fréquentation différenciée de certains lieux selon les générations a été mise en avant. Les parcs sont ainsi avant tout investis par des retraités, là où les bars accueillent en majorité des jeunes et des actifs. Les centres culturels des communautés résidentielles, les théâtres et les karaokés ont, eux, la particularité de recevoir des publics de tout âge, avec toutefois une temporalité généralement différente. Bien que ces lieux soient fréquentés différemment, tous ont été identifiés comme des lieux d'entre-soi intragénérationnel : lieux de sociabilité pour les retraités et lieux de convivialité pour les jeunes et les 30-50 ans. Certains deviennent également des lieux de co-présence entre personnes d'origines sociales et/ou géographiques différentes. Les parcs et les centres culturels sont ainsi apparus comme lieux de co-présence spontanée entre chanteurs amateurs habitant des arrondissements différents et généralement originaires de provinces variées. Cette co-présence entre personnes, parfois même de nationalités différentes, a également lieu dans les bars et théâtres, mais elle est alors plus distante voire forcée car, en partie, provoquée par le hasard des représentations. Dans ces différents lieux de co-présence, quel que soit le degré de proximité, on observe, néanmoins, une réduction symbolique de la distance spatiale.

Ce premier niveau d'observation et de réflexion rend possible, dans un deuxième temps, des analyses à une échelle plus macroscopique ayant trait aux dynamiques sociales à l'œuvre au sein de la société chinoise. La fréquentation différenciée des lieux de chant selon les générations est ainsi apparue être le reflet de certaines dissensions intergénérationnelles, aussi bien en termes de rapport au chant, à la société qu'à l'espace. Si le chant est, pour les retraités, une activité collective salutaire empreinte de nostalgie et pratiquée dans un espace public extérieur, les actifs préfèrent l'écouter dans un lieu clos, qui se trouve être généralement payant. Ce choix de lieux intérieurs et privatifs se retrouve aussi chez les jeunes, pour qui, le chant est, le plus souvent, une activité récréative de dernière minute. L'existence de classes sociales au sein de la société chinoise transparaît également à l'étude des lieux de chant. Bien que certains lieux soient accessibles à tous gratuitement, comme les parcs et les centres culturels des communautés résidentielles, les bars, karaokés et théâtres proposent généralement des gammes

de prix variés, avec pour objectif affiché d'être accessible au plus grand nombre. Certains lieux, comme les bars de type ancien, et surtout le Grand Théâtre sont néanmoins perçus comme réservés aux classes sociales aisées, que ce soit en raison de leur architecture ou, avant tout, du répertoire proposé. Dès lors, de véritables stratégies de distinction sociale sont parfois mises en place, que ce soit par l'expression d'une prédilection pour un certain répertoire, par le choix d'une place stratégique au sein d'une salle ou encore par le type de tenue vestimentaire choisie.

En plus de refléter certains réalités sociales, l'étude des lieux de chant donne également à voir l'organisation spatio-temporelle générale de la métropole shanghaienne. La fréquentation des lieux de chant à des moments différents de la semaine et de la journée selon les générations renseigne ainsi sur le rythme de vie urbain des usagers. Les lieux de chant investis par les retraités le sont ainsi, le plus souvent, en semaine et en journée, ce qui en fait de véritables lieux de vie pour ces derniers, seuls à pouvoir consacrer la majeure partie de leur temps à leurs activités de loisirs. Les lieux de chant proposant des représentations la semaine, en soirée, attirent plutôt des actifs, qui y associent l'idée de culture et de pause dans un mode de vie guidé avant tout par la réussite de leur carrière. La plus grande fréquentation des lieux de chant par les jeunes le week-end reflète, là aussi, un emploi du temps favorisant les études qui tend à faire des lieux de chant de véritables lieux de défoulement. Lorsqu'on s'intéresse plus spécifiquement à l'implantation et à la répartition des lieux de chant, plusieurs phénomènes spatiaux à l'œuvre au sein de la métropole peuvent être observés. La concentration des lieux de chant, notamment payants, au sein de la ville-centre reflète ainsi un plus grand dynamisme et une attractivité plus importante de cette zone par rapport aux arrondissements périphériques. L'implantation de la majorité des lieux de chant à proximité de stations de transports en commun laisse supposer une moins grande accessibilité des zones périphériques par rapport à la ville-centre, comme le confirme l'étude de la distribution des réseaux de transport en commun au sein de la métropole. L'étude à une échelle plus microgéographique de la répartition de lieux de chant au sein de cette ville-centre permet également de mettre en lumière les zones les plus centrales de l'hypercentre. L'étude de la ville par ses lieux de chant rend aussi compte d'un visage particulier de la ville autrement plus difficilement mis en avant. À l'évocation des lieux de chant, la ville de Shanghai apparaît en effet aux yeux des personnes interrogées comme polycentrale. Lorsqu'elle est étudiée via ses lieux de chant, cette métropole, généralement mise en avant pour ses atouts financiers, apparaît également comme un haut-lieu musical où plusieurs chanteurs professionnels internationaux de haut niveau se rencontrent.

Chapitre 5. Une construction politique et officielle de la ville perceptible par l'étude de ses lieux de chant

Ce chapitre est centré sur la construction urbaine de Shanghai rendue visible par l'étude des lieux de chant. Indicateurs des différentes étapes du développement urbain, les lieux de chant participent également directement de la stratégie municipale de patrimonialisation dans certaines zones de la ville-centre. Des observations précises de l'histoire et de la répartition des lieux de chant à une échelle plus microscopique mettent également en lumière des dynamiques urbaines plus ciblées, notamment la gentrification à l'œuvre dans certains quartiers.

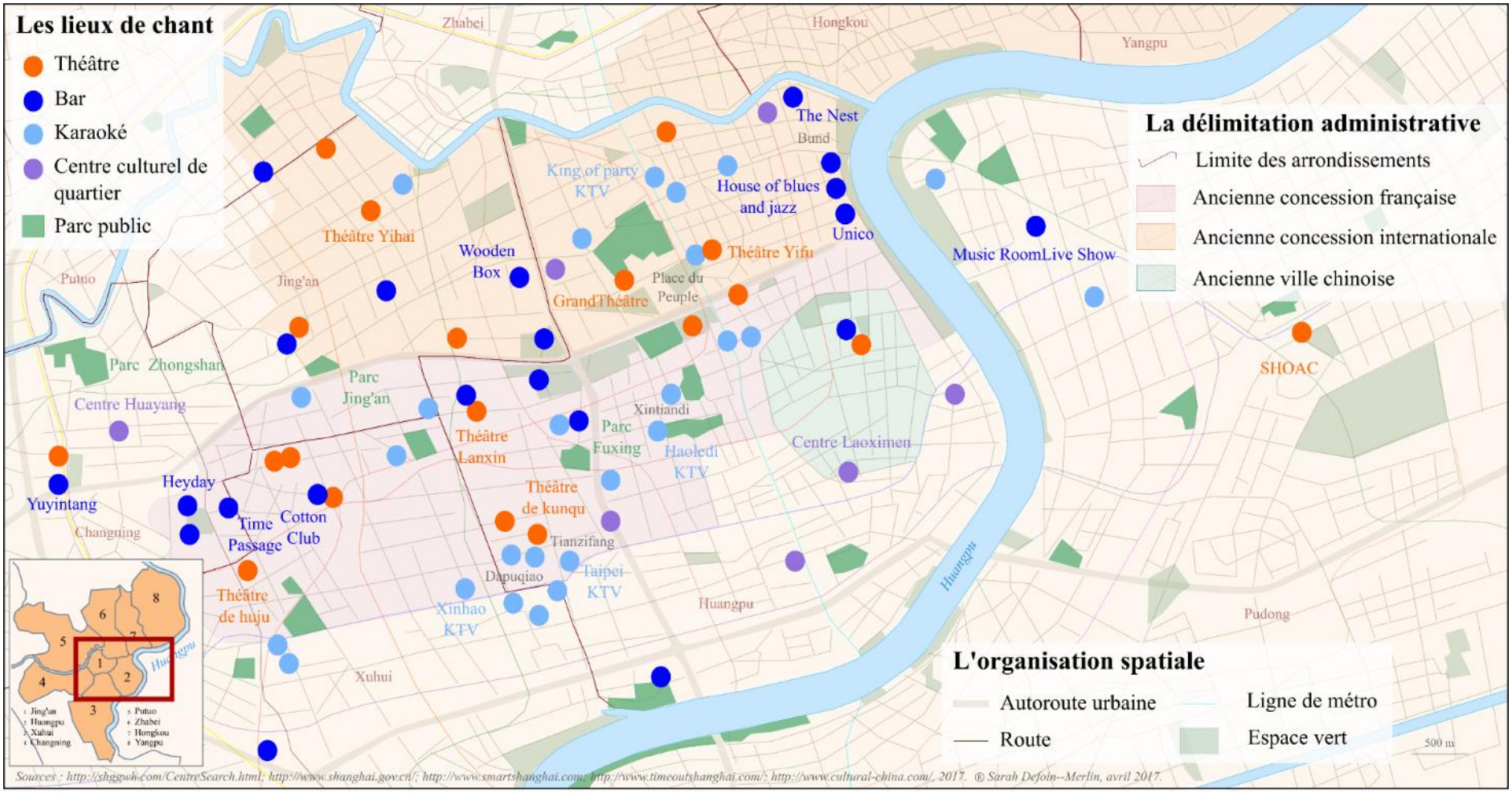
5.1. Les lieux de chant, indicateurs des différentes étapes de construction de la ville

L'implantation et la réparation des lieux de chant, confrontées à leur passé, rendent visibles certains pans de l'histoire locale passée et contemporaine. Les lieux de chant reflètent ainsi différentes étapes de construction de la métropole shanghaienne.

5.1.1. Jing'an, Xuhui, Huangpu : des arrondissements aux nombreux bars et théâtres hérités des anciennes concessions

Si les lieux de chant sont majoritairement implantés dans l'hypercentre shanghaien, leur répartition au sein de cet espace n'est pas homogène. Les lieux de chant se concentrent ainsi principalement dans les arrondissements de Changning, Xuhui, Jing'an et Huangpu et plus précisément au nord-est de l'arrondissement de Xuhui, au sud-est de celui de Jing'an, et dans la quasi-totalité de celui de Huangpu (voir Carte 8). Une superposition des plans urbains, passés et actuels, révèle que cette zone correspond à celle des anciennes concessions, notamment française et internationale, développées en priorité durant la période 1843-1946 (Bergère, 2002) (voir Carte 8).

Carte 8 : Des lieux de chant particulièrement présents dans les arrondissements de Huangpu, Xuhui et Jing'an, situés dans la zone des anciennes concessions de Shanghai



Ces concessions ont été établies suite au traité de Nankin de 1842. La concession française a vu le jour en 1849 et la concession internationale en 1863 par la réunion des concessions désignées comme anglaises (1846) et américaines (1848). La séparation entre concession française, concession internationale et ville chinoise, chacune dotée de leur propre fonctionnement, était matérialisée « par des frontières physiques : murailles (de la cité chinoise), canaux, rivières… » (Bergère, 2005 : 46), pour certaines aujourd'hui disparues. Cependant, des différences « perceptibles tant dans l'espace que dans les esprits » demeurent toujours actuellement (Henriot, 2003 : 1). Une des traces insoupçonnées de ces différences passées est certainement la prédominance des lieux de chant dans les concessions et leur nombre moins important dans ce qui correspondait à la partie de la ville sous juridiction chinoise.

De nombreux bars de jazz, sur le modèle des clubs anglais, et de nombreux théâtres ont été construits dans les anciennes concessions à l'initiative des résidants étrangers (Bergère, 2002 : 106-107). Britanniques et Américains, en grande majorité, se réunissaient dans des bars implantés principalement au niveau du Bund (*Waitan*), dont le premier fut le Shanghai Club en 1864 (Bergère, 2002 : 105), ce qui explique la concentration actuelle de bars dans cette zone de la ville.

De nombreuses salles de spectacles ainsi que des cinémas ont aussi été construits à la même époque dans ces zones de concessions (Xue, 2019 : 32). Parmi ces derniers, on compte notamment le théâtre de Nankin (*Nanking Theater*), le Grand Théâtre (*Grand Theater*), le théâtre Cathay (*Cathy Theater*) et le cinéma Majestic (*Majestic Cinema*), érigés respectivement en 1929, 1931, 1934 et 1939 (Xue, 2019 : 32). Si la plupart du temps des films y étaient projetés, ces salles accueillaient également parfois des concerts d'orchestres symphoniques (Xue, 2019 : 32). On trouvait également dans cette zone, en particulier le long de la rue Fuzhou, des théâtres accueillant des opéras chinois (Jiang, 2010 : 32), comme le théâtre Yifu, construit en 1925, et qui, à l'époque, été appelé théâtre Daxing[495]. Bien que sous contrôle étranger, l'ancienne concession internationale abritait en effet 98 % de Chinois parmi ses 640 000 résidants (Bergère, 2002 : 123).

La présence de nombreux théâtres dans l'arrondissement de Huangpu serait également le résultat d'une influence russe selon l'une des responsables du Bureau culturel de Huangpu. Cette dernière déclare ainsi : « Avant qu'il y ait les Français, il y avait des nobles russes qui aimaient célébrer la musique, la danse, l'opéra. En plus, depuis 2012, l'arrondissement de

[495] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès de la responsable de la gestion des opérations du théâtre Yifu.

Huangpu intègre celui de Luwan et réunit donc les deux parties les plus riches de la ville, dans lesquelles les étrangers ont construit de nombreux cinémas et théâtres »[496]. Ces affirmations obtenues par mail semblent cependant un peu erronées. Aucun ouvrage historique consulté ne fait référence à cette supposée immigration russe d'avant les années 1850. Cette présence des Russes serait donc postérieure à celle des Français (Arkaraprasertkul, 2010 : 233), et assez limitée au début des années 1900 (Bergère, 2002 : 97). La présence de Russes en Chine est ainsi souvent présentée comme consécutive à l'immigration de réfugiés provoquée par la Révolution d'octobre de 1917. De nombreux intellectuels et professeurs de musique s'installèrent alors dans la concession française de l'époque, au niveau de l'avenue Joffre, actuelle rue Huaihai (Li, 1993 : 36), leur nombre passant ainsi de 260 en 1915 à 1 266 en 1920 (Ged, 2000 : 17).

S'interroger sur la raison du maintien de ces lieux de chant dans cette zone d'anciennes concessions permet également d'entrevoir la composition sociale passée de ces arrondissements. Jusque dans les années 1950, « riches et pauvres vivaient au centre-ville dans une relative proximité », notamment au niveau de l'ancienne concession française, qui regroupait à la fois « des fonctionnaires chinois, des ouvriers et des expatriés occidentaux » (Berger, Houssay-Holzschuch et Padovani, 2014 : 67). Cette mixité a très certainement permis le maintien, à l'époque, de la diversité des lieux de chant dans cette zone puisque chaque lieu accueillait des publics différents. Depuis une vingtaine d'années de nouveaux lieux, notamment des grands théâtres, accessibles le plus souvent uniquement aux classes sociales aisées, sont construits dans cette zone (Xue, 2019 : 41). Cette implantation, qui entraîne une surreprésentation des théâtres dans cette partie de la ville comparée aux autres, s'explique certainement par la transformation, dans les années 2000, du quartier en une « zone résidentielle de la bourgeoisie chinoise et étrangère » (Bergère, 2005 : 50). Par l'étude des lieux de chant, il est donc possible de retracer en partie le passé urbanistique et social de certaines zones où ces derniers sont implantés spécifiquement.

[496] Extrait d'entretien réalisé le 17 mars 2017 par mail auprès d'une des responsables du Bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu.

5.1.2. Les étapes contemporaines du développement de la ville, lisibles par l'étude des lieux de chant

La plupart des lieux de chant de la ville-centre de Shanghai se concentrent donc à l'ouest du fleuve Huangpu (*Puxi*), notamment au niveau des arrondissements de Changning, Jing'an et Huangpu, alors qu'ils sont bien moins nombreux dans sa partie est (*Pudong*). Une telle disparité entre les deux rives et les arrondissements plus périphériques rend compte d'un aménagement urbain historiquement différencié.

5.1.2.1. Une implantation des lieux de chant qui témoigne d'une partie ouest de la ville-centre développée en priorité

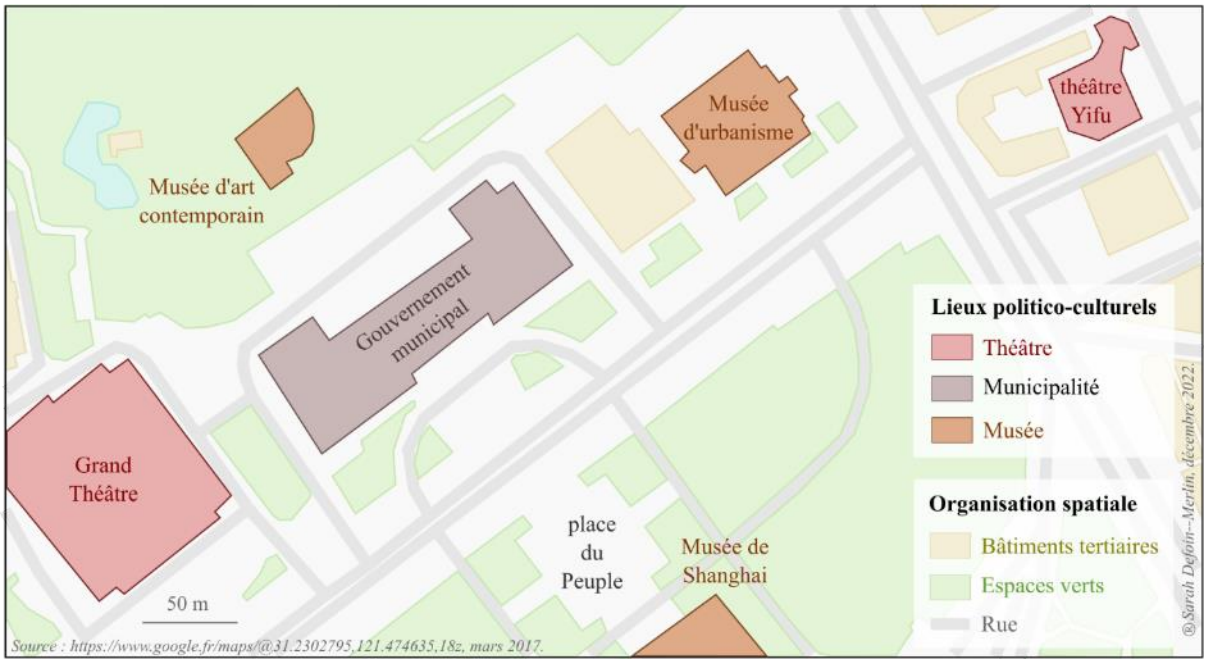
La répartition et l'implantation des lieux de chant dans la ville illustrent les moments forts de la construction de Shanghai. Le Grand Théâtre (*Shanghai da juyuan*) – considéré comme « une structure culturelle symbolique »[497] (Kong, 2009 : 4) – et le théâtre Yifu (*Shanghai tianchan yifu wutai*) – réputé comme haut-lieu de l'opéra traditionnel chinois à Shanghai – se situent à environ 900 mètres l'un de l'autre, au niveau de la place du Peuple (*Renmin guangchang*). Sur cette place, se trouvent également le gouvernement municipal, le musée d'urbanisme (*Shanghai chengshi guihua zhanshi guan – Shanghai Urban Planning Exhibition Center*), le musée d'art contemporain (*Shanghai dangdai yishu guan*) et le musée de Shanghai (*Shanghai bowuguan*). Ces implantations de lieux culturels au niveau de la place du Peuple marquent ainsi le centre choisi de la ville dans les années 1990, qui perdure depuis (voir Carte 9).

Le Grand Théâtre est également présenté par l'une des responsables du Bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu comme « lieu de nouveauté et de modernité » et « manifestation d'une culture occidentale », là où le théâtre Yifu est perçu comme « lieu de perpétuation d'une tradition »[498]. Cette proximité entre les deux édifices peut aussi être lue comme signe de la volonté municipale d'exprimer une identité urbaine shanghaienne empreinte d'hybridité entre Chine et Occident. L'implantation du Grand Théâtre et de musées au niveau de la place du Peuple est également le signe « de la détermination gouvernementale de gouverner la ville avec un *soft power* culturel »[499] (Xue, 2019 : 35). Cette notion de *soft power* culturel, particulièrement mis en œuvre en Chine, souligne la prépondérance accordée à la culture pour développer et maintenir des relations internationales « pacifiques » (Bénazéraf,

[497] « an iconic cultural structure ».
[498] Extrait d'entretien réalisé le 17 mars 2017.
[499] « The government's determination to govern the city with soft and cultural power ».

2014 : 10), comme cela sera détaillé dans le chapitre 8. Le Grand Théâtre, par son architecture grandiose (voir Photo 4), dont la conception en 1994 s'inscrit dans la plus grande autonomie accordée à la ville depuis 1992, est donc symbole du renouveau et de la stratégie d'internationalisation d'ouverture de Shanghai. Le premier signe de cette ouverture sur le monde fut l'organisation du « premier concours international pour la conception d'un bâtiment culturel en Chine »[500] (Xue, 2019 : 35). L'accueil, peu de temps après l'ouverture du Grand Théâtre en août 1998, de troupes et de spectacles mondiaux tels que l'Orchestre philarmonique de Berlin ou *Le Fantôme de l'Opéra* paracheva cette image voulue de Shanghai comme ville intégrée à la mondialisation (Xue, 2019 : 37).

Carte 9 : La place du Peuple, centre politique de la métropole, un exemple du *soft power* culturel



[500] « This was the first international design competition of cultural building in China ».

Photo 4 : L’architecture du Grand Théâtre, un reflet de l’identité shanghaienne voulue par la Municipalité dans les années 1990



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 16 mars 2017.

L’architecture du Grand Théâtre a été officiellement pensée pour « reprendre les éléments forts de la culture traditionnelle chinoise interprétés dans un langage contemporain », dont l’expression serait la base carrée et le toit en arc de cercle, symboles traditionnels de la terre et du ciel, associés à une structure en verre synonyme de modernité (Présentation du Grand Théâtre faite par le groupe Arte Charpentier sur leur site Internet http://www.arte-charpentier.com/fr/projet/opera-de-shanghai/, consulté le 18 mai 2017).

5.1.2.2. Le peu de lieux de chant présents dans la partie est de la ville, signe d'un investissement plus tardif de la zone

Lorsqu'on se réfère à la carte qui présente la répartition des lieux de chant dans l'hypercentre de la métropole (voir Carte 8), on observe que seulement deux karaokés, un bar et un théâtre ont été répertoriés dans le nord de l'arrondissement de Pudong. Le relevé établi lors de l'enquête de terrain menée en 2017 indiquait que, sur l'ensemble de l'arrondissement, seuls 7 lieux de chant (parcs exclus[501]) avaient été décomptés, contre 91 pour l'ensemble des huit arrondissements constituant la ville-centre. Une première hypothèse quant à cette différence du nombre de lieux de chant par arrondissement semble être que les arrondissements les plus densément peuplés comptent logiquement un nombre plus élevé de lieux de chant. Dans l'arrondissement de Huangpu, pour lequel on comptabilise 34 lieux de chant, la densité démographique s'élevait ainsi, selon les statistiques municipales officielles [502], à 70 968 hab./km² en 2014[503], contre 2 383 hab./km² pour l'arrondissement de Pudong. Par ailleurs, les rares lieux de chant de cet arrondissement se concentraient au nord-ouest de Pudong près du centre des finances et du commerce de Lujiazui, considéré comme « le lieu central de Pudong »[504] (Marton et Wu, 2006 : 216). La composition de la population résidante peut aussi en partie expliquer la moindre implantation de lieux de chant à Pudong. L'un des chanteurs professionnels interrogés déclare ainsi : « À Pudong, il n'y a pas de retraités mais uniquement des personnes qui travaillent avec parfois des enfants dont il faut s'occuper, ils n'ont donc pas de temps libre pour des activités extérieures »[505].

L'explication la plus probante reste que le développement de Pudong dans les années 1990 n'a pas été porté prioritairement vers la culture, à l'inverse de Puxi. Le dynamisme de Pudong a été assez tardif, puisque c'est uniquement le 18 avril 1990 que le Premier Ministre Li Peng a annoncé la stratégie de développement de cet arrondissement – jusqu'alors « principalement utilisé à des fins agricoles et pour quelques activités reliées aux industries de pétrochimie, de construction navale, des aciéries et aux entreprises de construction d'immeubles » (Cao, Zhao et Lozier, 2000 : 94-95). Il faut attendre 1992 pour que

[501] Les parcs n'ont pas été comptabilisés du fait de l'impossibilité de vérifier que chacun accueillait effectivement des lieux de chant en leur sein.
[502] http://www.xzqh.org/html/show/sh/36916.html, consulté le 15 décembre 2017.
[503] Dernière date pour laquelle l'ensemble des statistiques par arrondissement était disponible lors de l'enquête menée en 2017.
[504] « the centre piece of Pudong ».
[505] Extrait d'entretien réalisé le 14 février 2017 auprès de la cheffe de chœur et directrice artistique des chorales SICL et BG Choir, également professeure associée de direction de chant à l'université normale de Shanghai et membre du jury de plusieurs compétitions internationales de chant.

Deng Xiaoping annonce que le développement de la Nouvelle zone de Pudong constitue le « projet national prioritaire [et] le premier projet de développement urbain pour la Chine du XXIe siècle » (Cao, Zhao et Lozier, 2000 : 94). Dès lors, l'objectif est de faire de Pudong une « zone polyvalente ultramoderne » (Cao, Zhao et Lozier, 2000 : 94) où «la priorité était donnée à la finance, au commerce, aux services de pointe, à la haute technologie et au tourisme avec une attention portée aux puissants investisseurs »[506] (Marton et Wu, 2006 : 216). Cette volonté de faire de Pudong un futur centre économique et financier de la ville voire du pays explique en partie l'attention moindre accordée à la culture, d'où le peu d'infrastructures pouvant accueillir des représentations culturelles.

Le développement tardif et encore limité en 2017 du métro dans l'arrondissement de Pudong, comparé à Puxi, a certainement aussi des conséquences sur la faible implantation des lieux de chants privés comme les bars ou les karaokés, ou semi-privés comme les opéras. En effet, plus on s'éloigne de la station de métro « Avenue du siècle » (*shiji dadao*), nœud de communication dans la zone de Pudong, plus le nombre de lignes de métro et de stations diminue, notamment lorsqu'on se déplace vers le sud de l'arrondissement (voir Chapitre 4, Carte 7). Ceci a pour conséquence de restreindre fortement l'accessibilité à de possibles lieux de chant dans cette zone et donc le nombre potentiel de spectateurs. Les responsables des lieux de chant choisissent donc de ne pas s'y installer étant donné que « la recette est toujours la première question considérée » (Jiang, 2010 : 46).

[506] « Priority was to be given to finance, trade and advanced services, high technology and tourism with a focus on large investors ».

5.1.2.3. Une mise en valeur des arrondissements par le chant, un atout culturel de (re)développement

Les grands théâtres, des lieux à l'architecture spécifique, synonyme d'une visibilité accrue, notamment dans les arrondissements périphériques

Depuis une dizaine d'années, la politique de développement de Pudong se veut plus culturelle, comme en témoigne l'ouverture du Centre des arts orientaux de Shanghai (Shoac) (*Shanghai dongfang yishu zhongxin*) fin 2004. Ce centre a été pensé comme un moyen de « structurer le poumon économique et financier de la ville » sur le modèle du Grand Théâtre structurant « le poumon politique » (Demonet, 2013 : 127). Au-delà d'un certain rééquilibrage entre les deux parties de la ville-centre de Shanghai, l'implantation d'un tel lieu de chant indique également une nouvelle « aspiration à la reconnaissance internationale » (Demonet, 2013 : 128). À l'époque de la construction du Shoac, Pudong était en effet considéré comme « une "Golden Highway" entre la Chine et le reste du monde » (Cao, Zhao et Lozier, 2000 : 94), reconnue internationalement comme lieu de développement de Shanghai. L'implantation du Shoac apparaît alors comme « élément central d'une stratégie d'internationalisation » de la ville qui s'appuie notamment sur « la réalisation de grandes institutions culturelles et de projets architecturaux prestigieux » (Ambrosino et Guillon, 2014 : 62), comme cela fut fait une vingtaine d'années auparavant à Puxi.

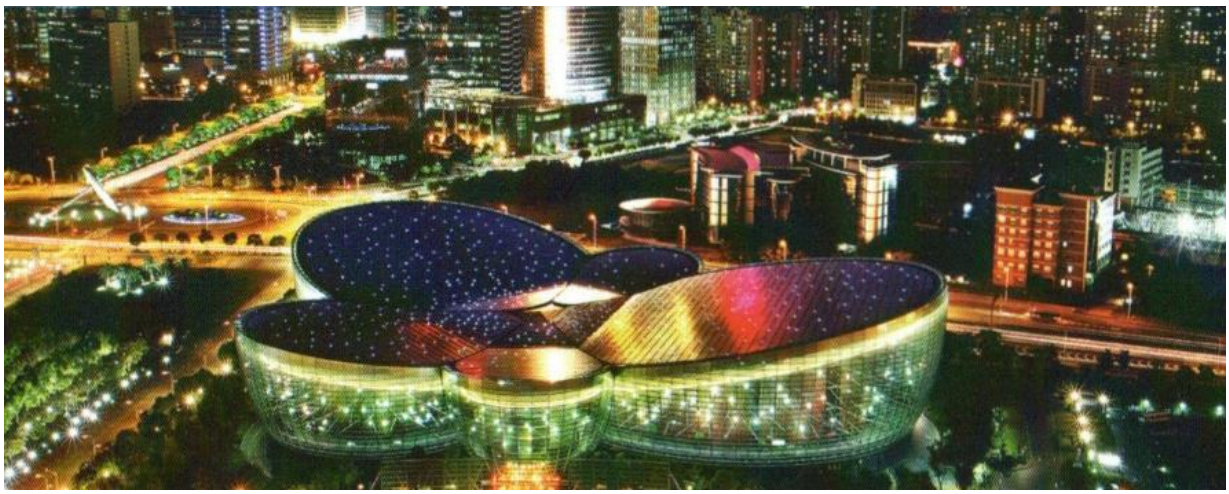
Par son architecture en forme de fleurs de magnolia conçue par Paul Andreu, le Shoac a « un effet emblématique plus fort […] que le Grand Théâtre » et constitue ainsi « un point de repère culturel »[507] bénéfique pour la promotion métropolitaine, nationale mais aussi mondiale de cet arrondissement (Xue, 2019 : 39). Cette ambition est rappelée dans le 13ème plan quinquennal de la ville de Shanghai, prévu pour la période 2016-2020. Dans la partie consacrée au développement culturel, il est ainsi stipulé que Pudong doit devenir « un nouveau pôle culturel à Shanghai » (*Shanghai wenhua xin shuniu*) en s'appuyant notamment sur le Shoac et le Musée des sciences et de la technologie, situés à moins de 600 mètres l'un de l'autre[508].

[507] « Compared to Shanghai Grand Theatre, Oriental Art Centre has stronger iconic effect […] it is a cultural landmark of the city ».
[508] Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 17.

Photo 5 : Le Shoac, une architecture en forme de magnolia, repère culturel pour l'arrondissement de Pudong



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 22 février 2017.



Source : Dépliant de présentation des concerts de jazz classique mis à disposition en 2017 au Shoac, obtenu sur place le 22 février 2017.

Le Shoac (Centre des arts orientaux de Shanghai) est constitué de cinq bâtiments arrondis en formes de pétales de magnolia, les trois plus grands accueillent une salle de concert, une salle d'opéra et une salle de récital, tandis que les deux plus petits correspondent à l'entrée et à la salle des expositions.

D'autres arrondissements shanghaiens se sont aussi pourvus ces dix dernières années de grands théâtres. Un tel recours à la construction de théâtres pour dynamiser un arrondissement avait déjà été mis en avant en novembre 2009[509] avec l'ouverture, à Minhang, du Théâtre de la ville de Shanghai (*Shanghai chengshi juyuan – Shanghai City Theater*). Ce dernier, financé par l'arrondissement, est destiné à accueillir « des concerts, des ballets et des danses, des pièces de théâtre moderne, des comédies musicales, des pièces de théâtres pour enfants, des opéras locaux et des soirées culturelles mondaines »[510]. Il est présenté par le site Internet officiel de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu tuiguang wang*) comme « un centre culturel et artistique, point de repère culturel dans le sud-ouest de Shanghai »[511]. C'est également ce désir de visibilité à une échelle municipale mais également régionale voire nationale qui guide la réalisation de grands théâtres dans plusieurs arrondissements périphériques de Shanghai.

En 2014, dix ans après Pudong, l'arrondissement de Jiading s'est également doté d'un grand théâtre baptisé « Poly Grand Theater » (*Shanghai Baoli dajuyuan*). Sun Jiwei, à l'époque en charge de la planification urbaine de Qingpu et Jiading – deux anciens arrondissements ruraux de Shanghai –, voyait en cette réalisation la possibilité de « mettre en lumière cette zone »[512]. L'architecture particulière de ce lieu lui permet de jouer avec la présence du lac Yuanxiang (*Yuanxiang hu*) à ses pieds et en fait, selon le professeur d'architecture Charlie Q. L. Xue (2019 : 46), « un véritable point de repère dans la ville nouvelle de Jiading »[513].

Fin 2019, un théâtre du même type, le « Nine Trees Shanghai Future Art Centre » (*Jiu ke shu weilai yishu zhongxin*), a également ouvert ses portes au public dans l'arrondissement de Fengxian. Située au milieu d'une forêt, l'architecture du lieu a été pensée pour « refléter la philosophie de la nature » en mettant en valeur « les interactions inséparables entre homme, arbre et bâtiment »[514]. Cinq théâtres sont présents dans l'enceinte de ce lieu afin d'offrir « un large spectre d'art »[515] en accueillant des artistes chinois et internationaux. L'objectif est alors

[509] https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/site-detail.php?id=4110, consulté le 14 décembre 2022.
[510] « Juyuan kegong yinyue hui, baleiji wudao, huaju, yinyue ju, ertong ju, difang xiqu, wenyi wanhui », https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/site-detail.php?id=4110, consulté le 14 décembre 2022.
[511] « Zhi zai dazao Shanghai xinan diqu de wenhua yishu zhongxin ji wenhua dibiao », https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/site-detail.php?id=4110, consulté le 14 décembre 2022.
[512] « Light up the area ».
[513] « A landmark in the Jiading new town ».
[514] « In this process, man, tree and building are three inseparable factors whose interaction reflects the philosophy of nature », https://www.9fcenter.com/#/newsInfo?newsId=20, consulté le 14 décembre 2022.
[515] « The Centre was conceived […] as a focal point for a wide spectrum of arts », https://meyersound.com/news/nine-trees/, consulté le 14 décembre 2022.

à nouveau de conférer à cet arrondissement de Fengxian une visibilité à l'international, ne serait-ce que par la programmation de spectacles montés par des troupes étrangères.

Le site Internet officiel de l'arrondissement de Songjiang présente également le « Songjiang Culture Activity Center » (*Renwen Songjiang huodong zhongxin*) *a priori* achevé fin 2021 comme « un point de repère »[516] pour cet arrondissement périphérique. Composé de la bibliothèque et du centre culturel de l'arrondissement ainsi que du théâtre Yunjian et de l'auditorium du même nom, cet édifice d'environ 63 000 m² est présenté officiellement comme « permettant une amplification du *soft power* culturel de la ville »[517]. Ce grand théâtre, conçu pour accueillir toutes sortes de représentations, est alors envisagé par Zhang Guoqiang, directeur adjoint du Bureau de la culture et du tourisme de l'arrondissement de Songjiang, comme ce qui « participera de la construction d'un Songjiang moderne »[518].

Il semble que la construction d'un « théâtre immersif » (*immersive art centre*) était également prévu fin 2022 dans l'arrondissement de Baoshan, avec pour but qu'il devienne « un nouveau symbole culturel sur la carte culturelle de Shanghai »[519]. Cependant, le peu de références trouvées en ligne ne permet pas de confirmer actuellement l'existence effective de ce lieu.

Les grands théâtres, par leur architecture imposante et les possibilités d'accueil d'artistes étrangers qu'ils offrent, assurent à chacun des arrondissements où ils sont implantés un rayonnement au niveau municipal, régional, national voire international. Ces édifices, généralement conçus conjointement par des architectes étrangers et chinois, sont le plus souvent pensés, dès le départ, pour « améliorer le statut national et international » de la ville et deviennent donc « indispensables » pour répondre à l'objectif officiel[520] de faire de Shanghai « une ville globale »[521] d'ici 2040 (Xue, 2019 : 49). Il est ainsi rappelé dans le 13ème plan quinquennal de la ville de Shanghai que l'aménagement de la ville selon une logique de pôles secondaires (*chengshi fu zhongxin*), de villes nouvelles (*xincheng*) et de nouveaux bourgs (*xin*

[516] http://english.songjiang.gov.cn:6001/news/2138.shtml, consulté le 14 décembre 2022.
[517] « Chengshi wenhua ruan shili de shengji li bu kai wenhua sheshi de ti zhi kuorong », https://www.songjiang.gov.cn/xwzx/001001/20210707/a05cec83-24ea-4d49-830a-1e6ffba9cf63.html, consulté le 14 décembre 2022.
[518] « Yong wenhua ruanshili wei jianshe xiandaihua xin Songjiang tigong ying zhichen », https://www.songjiang.gov.cn/xwzx/001001/20210707/a05cec83-24ea-4d49-830a-1e6ffba9cf63.html, consulté le 14 décembre 2022.
[519] « With the goal of creating a new cultural symbol on Shanghai's art map ».
[520] Objectif fixé lors de la session plénière du Comité municipal de Shanghai du PCC (*Zhongguo gongchandang shanghai shi weiyuanhui*) tenue en octobre 2016 et qui avalisait le plan directeur pour les vingt prochaines années, https://archive.shine.cn/metro/society/Ambitious-vision-for-2040-to-turn-Shanghai-into-a-top-global-city/shdaily.shtml, consulté le 14 décembre 2022.
[521] « Many grand theaters were initiated and built, mainly for the city's imperatives of enhancing their domestic and international status […] Such cultural venues are indispensable for a city with this global ambition ».

shi zhen) va de pair avec « le développement de plusieurs relais culturels »[522] (*tuijin duoge dian zhuang wenhua gongneng qu buju*). Dans le plan directeur d'urbanisme de Shanghai pour la période 2015-2040, il est également précisé que certaines villes de banlieue, comme Songjiang et Jiading, où des nouveaux théâtres ont été implantés, sont censées voir leurs centres se redynamiser [523]. Ces dernières doivent donc assumer les fonctions essentielles de ville mondiale et notamment son rôle culturel. Lorsqu'on étudie une ville chinoise par ses lieux de chant, la répartition, l'implantation mais aussi l'architecture et l'histoire de chacun de ces lieux sont donc autant d'indications sur sa construction officielle passée et actuelle.

Chanter en des lieux emblématiques de chacun des arrondissements, une manière pour la Municipalité de promouvoir l'ensemble de la métropole shanghaienne

Parallèlement aux lieux de chants permanents, dont l'implantation voulue par les autorités municipales participe de la construction physique de la métropole shanghaienne, certains lieux sont transformés temporairement en scène afin de promouvoir la ville. En 2019, à l'occasion du 70ème anniversaire de la libération de Shanghai, qui coïncidait avec le 70ème anniversaire de la République populaire de Chine, les 16 arrondissements de la métropole ont organisé des *flash-mobs* (*kuaishan*) sur la chanson « Moi et ma patrie » (*Wo he wo de zuguo*). Des vidéos chantées, dans lesquelles certains lieux spécifiques de chaque arrondissement étaient promus[524], ont alors été créées.

L'arrondissement de Huangpu semble avoir été le premier à réaliser et à diffuser ce genre de création. Le 29 avril 2022, à la surprise de plusieurs habitants, plusieurs chanteurs et groupes de chanteurs connus, tels que l'artiste d'opéra *kun* Zhang Jun, le groupe de jazz du Peace Hotel ainsi que la chorale d'enfants « Printemps » (*Chuntian shaonian hechangtuan*)[525] se sont réunis au niveau du Bund (voir Planche 27). D'autres personnes, telles que la

[522] Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 17.
[523] Bureau du groupe pilote pour l'élaboration du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (*Shanghai shi chenghsi zongti guihua bianzhi gongzuo lingdao xiaozu bangongshi*), décembre 2015, Aperçu du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (2015-2040) (*Shanghai shi chengshi zongti guihua (2015-2040) gangyao gaiyao*), p. 31.
[524] Wu Yilun, 29.09.2019, « Les 16 arrondissements de Shanghai ont chanté « Ma patrie et moi », le recueil des différents *flashmob*s vous est proposé ici » (*Guoduan shoucang ! Shanghai 16 qu chang xiang "Wo he wo de zuguo", zhe bu kuaishan heji zai ci),* https://new.qq.com/omn/20190929/20190929A0790100.html, consulté le 19 décembre 2022.
[525] The Paper, 29.04.2019, « Sur le Bund, des lumières illuminent la patrie, et la tour de l'horloge de la Maison des douanes "se pare" d'un drapeau national géant » (*Waitan dengguang wei zuguo dian liang, haiguan zhonglou "shenpi" juwing guoqi*),
https://www.google.com/search?q=google+traduction&rlz=1C1CHBF_frFR881FR881&oq=go&aqs=chrome.1.69i60j69i59j46i131i199i433i465i512j69i60l3j69i65l2.1535j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8,
consulté le 19 décembre 2022.

présentatrice de télévision locale Ye Rong [526], mais aussi des travailleurs modèles de l'arrondissement du Huangpu ont également été conviés par les instances en charge de l'événement, à savoir : le département de propagande du comité municipal de Shanghai (*Shanghai shiwei xuanchuan bu*) ; le comité municipal en charge de l'administration du cyberespace (*Shiwei wang xinban*) ; le service de presse du gouvernement municipal (*Shi zhengfu xinwenban*) ; le groupe de média de Shanghai (*Shanghai guangbo dianshitai – Shanghai Media Group*) ; le groupe unifié des médias de Shanghai (*Shanghai bao ye jituan – Shanghai United Media Group*) ; et le site Internet *Eastday* (*Dongfang wang*). Plusieurs habitants, qu'ils soient résidants ou touristes, se sont également joints, sur le moment, au groupe, dont chacun des membres tenait à la main un drapeau chinois.

Ces réalisations étaient initialement diffusées sur des chaînes locales telle Dragon TV puis elles ont été relayées, pour certaines d'entre-elles, sur la CCTV[527] mais surtout sur les réseaux sociaux et des plateformes de vidéos, atteignant alors un public encore plus large. L'objectif de la Municipalité, relayé par les médias, était alors de « refléter les caractéristiques et le développement actuels de chacun des arrondissements sous une forme innovante que le public apprécie : le chant et les caméras »[528]. L'arrondissement de Huangpu, en proposant des images, prises par un drone, de plusieurs lieux emblématiques de l'arrondissement, avait pour ambition d'en montrer de nouvelles facettes et ainsi de changer le regard porté sur ces derniers[529] tels que : le parc du Peuple (*Renmin gongyuan*), le temple Yu (*Yuyuan*), le complexe de divertissement « Grand Monde » (*Dashijie – The Great World*), les bâtiments reproduisant l'architecture occidentale des années 1920 appelés « Manoirs Sinan » (*Sinan gonggua – Sinan Mansions*), le musée de Shanghai (*Shanghai bowuguan*), le musée d'histoire de Shanghai (*Shanghai lishi bowuguan*), le théâtre Place culturelle de Shanghai (*Shanghai wenhua guangchang – Shanghai culture square*), la rue touristique de Nankin (*Nanjing lu*).

[526] Cette présentatrice est relativement célèbre à Shanghai, puisque, depuis 1993, elle a officié à la fois sur Shanghai Oriental TV *(Shanghai Dongfang dianshi*) et sur Dragon TV (*Dongfang weishi*), les deux principales chaînes d'informations locales.
[527] http://tv.cctv.com/2019/03/12/VIDENhMrmSU3udZh2aTlu5oS190312.shtml?spm=C28340.PZSG80JNA4Ye.EZrGtJwxw5Ac.17, consulté le 19 décembre 2022.
[528] « Fanying ben qu tese he zhanxin fazhan mianmao […] yi guanzhong xiwenlejian de xingshi […] yong gesheng […] yong jingtou », https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_3370385, consulté le 19 décembre 2022.
[529] https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_3370385, consulté le 19 décembre 2022.

Planche 27 : La vidéo chantée de l'arrondissement de Huangpu, un exemple de mise en lumière de certains lieux considérés comme emblématiques par la Municipalité de Shanghai



Source : https://www.youtube.com/watch?v=pjc2p0oWFu4, consulté le 19 décembre 2022.

Dans le même esprit, mais avec des chanteurs différents, l'arrondissement de Jing'an a choisi de mettre en lumière la salle commémorative du 2ème Congrès du PCC (*Zhonggong er dahui zhi jinianguan*), ainsi que le complexe Hkri Taikoo Hui (*Xingye taigu hui guangchang*), composé d'un centre commercial ainsi que de deux grandes tours accueillant des bureaux et un hôtel (voir Annexe 10 pour visionner les vidéos chantées de chacun des arrondissements). L'arrondissement de Hongkou insiste également sur sa place centrale actuelle dans le commerce et la finance en mettant principalement en avant le « Sinar Mas Plaza de Shanghai » (*Shanghai bai yulan guangchang*)[530], l'un des gratte-ciel situés au nord du Bund, qui accueille des entreprises nationales et internationales spécialisées notamment dans la logistique et le transport maritime, mais aussi un hôtel et un vaste centre commercial[531]. 70 tours ont également été illuminées de rouge dans la zone de Lujiazui, située au sein de l'arrondissement de Pudong.

L'arrondissement de Changning met plus en valeur la culture « populaire » shanghaienne en ouvrant sa vidéo chantée sur le parc Zhongshan au sein duquel « des personnes pratiquent le taï-chi, apprennent le *huju*, jouent aux échecs. »[532]. Le cas de l'arrondissement de Yangpu illustre plutôt les diverses activités récréatives qui y sont proposées, avec un groupe d'enfants qui apprend à faire des origamis et des jeunes qui discutent ensemble dans un café avant de se joindre aux instrumentistes et aux chanteurs qui se

[530] https://new.qq.com/omn/20190929/20190929A0790100.html, consulté le 19 décembre 2022.
[531] http://sinarmasplaza.com/cn/default.aspx, consulté le 19 décembre 2022.
[532] « Renmen da taijiquan, xue chang huju, xia qi », https://new.qq.com/omn/20190929/20190929A0790100.html, consulté le 19 décembre 2022.

regroupent sur la place située devant l'entrée du stade Jiangwan (*Shanghai shi jiangwan tiyuchang*). Le circuit automobile international de Shanghai (*Shanghai guoqi saiche chang juban*) a également été utilisé par l'arrondissement de Jiading pour y réunir plus de 30 000 personnes, qui ont chanté en chœur leur reconnaissance et leur dévouement à leur patrie et à leur ville[533]. La culture historique est mise en avant par l'arrondissement de Songjiang qui a choisi de tourner sa vidéo chantée au niveau du parc patrimonial de Guang Fu Lin[534] (*Songjiang guang fu lin yizhi gongyuan*) en mettant en scène des jeunes filles s'initiant à la calligraphie et aux instruments de musique traditionnels.

Dans la même veine, les rives du Huangpu, ainsi que la place où l'un des sites du musée Long (*Long meishu guan*) est implanté, ont été choisies pour représenter l'arrondissement de Xuhui. Cette importance accordée aux ressources fluviales et maritimes de Shanghai est aussi mise en avant par les arrondissements restants. La vidéo chantée de l'arrondissement de Putuo s'ouvre ainsi sur la rivière Suzhou, puis plusieurs chanteurs se réunissent au sein du Parc à thème écologique du jardin Mengqing et de la rivière Suzhou (*Suzhouhe Mengqingyuan huanbao zhuti gongyuan*). Les arrondissements de Minhang et de Qingpu mettent respectivement à l'honneur les deux anciennes villes d'eau : Qipao, qui borde la rivière Puhui, et Zhujiajiao, reliée à la rivière Caogang. L'arrondissement de Fengxian propose une réalisation présentant son musée (*Fengxian chengshi bowuguan*) sur les rives du lac Jinghai, qui, du fait de sa forme, est appelé « poisson de Shanghai » (*Shanghai zhi yu*). Les sites côtiers occupent une grande partie des vidéos réalisées par les arrondissements de Baoshan et Jinshan, avec une mise en valeur pour le premier du port de croisière internationale Wusongkou (*Shanghai wusong kou guoji youlun gang*) et pour le second de la plage de Jinshan (*Jinshan chengshi shatan*). Enfin l'arrondissement de Chongming met en chanson le parc forestier national de Dongping (*Chongming dongping guojia senlin gongyuan*).

Le visionnage de chacune de ces vidéos chantées permet de noter que, dans un premier temps, l'accent est souvent mis sur l'environnement, ainsi que sur les pratiques et les lieux culturels de chacun des arrondissements. Dans un second temps, les habitants réunis pour l'occasion sont également mis à l'honneur. Cette analyse confirme l'idée que, grâce au chant et aux images surplombantes prises par des drones, Shanghai est présentée sous un autre angle puisqu'elle n'apparaît plus uniquement comme ville commerciale et financière mais également

[533] https://www.guancha.cn/politics/2019_08_05_512372.shtml, consulté le 19 décembre 2022.
[534] Guang Fu Lin est un site archéologique sur lequel plusieurs musées ont été construits avec pour vocation de retracer l'histoire de ce lieu.

comme une ville accueillante et humaine. En offrant une image renouvelée et actualisée de chacun de ses arrondissements sur la chanson « Moi et ma patrie », la Municipalité de Shanghai réaffirme donc ses atouts passés et actuels pour le développement de la Chine. La scansion à la fin des vidéos de chacun des arrondissements des phrases « Je t'aime la Chine, je t'aime Shanghai » (*Wo ai ni Zhonguo, Wo ai ni Shanghai*) illustre également la cohérence avec laquelle a été pensée cette communication municipale pour donner un autre visage de la métropole.

Une expérience du même type a été renouvelée le 16 août 2017 avec la co-réalisation par l'Administration municipale du tourisme de Shanghai (*Shanghai shi lüyou ju – Shanghai Municipal Tourism Administration*) et le groupe de média de Shanghai (*Shanghai guangbo dianshitai – Shanghai Media Group*) d'une vidéo de promotion de la métropole baptisée « Notre Shanghai » (*Women de Shanghai*). L'une des particularités de cette vidéo, dont le chant a été composé spécifiquement pour l'occasion, est d'être sous-titrée en anglais et donc de s'adresser à l'ensemble des habitants de la métropole, qu'ils soient sinophones ou non. L'existence de deux versions différentes de la vidéo, l'une tournée en 4K[535] et l'autre en réalité virtuelle[536], permet à la Municipalité de révéler des lieux, parfois différents, dans chacune des deux versions et ainsi de promouvoir la diversité fonctionnelle de Shanghai. La mise en valeur de chacun de ces arrondissements peut être interprétée comme une volonté municipale d'intégrer pleinement chacun d'entre eux dans la (re)construction d'une ville plurifonctionnelle et mondialisée, dans la logique des villes nouvelles initiées dès 1999[537]. Le chant apparaît donc ici comme un appui à la construction d'une nouvelle représentation de la ville. Étudier le chant, en repérant des lieux de chant permanents ou temporaires, permet donc de rendre compte des différentes étapes, passées et présentes, du développement et donc de la construction officielle d'une ville, ici chinoise.

[535] https://www.youtube.com/watch?v=5lybvr-hZL8, consulté le 19 décembre 2022.
[536] https://www.youtube.com/watch?v=hfwN_BNuub0, consulté le 19 décembre 2022.
[537] Le schéma directeur de 1999-2020 prévoyait ainsi « un redéploiement polycentrique et hiérarchisé de l'espace métropolitain » afin d'« intégr[er] des territoires nouvellement urbanisés à la métropole shanghaienne » (Henriot, 2016 : 1).

5.2. Une politique de patrimonialisation décidée par la Municipalité en accord avec les directives nationales

La patrimonialisation désigne généralement un processus par lequel un élément notable de la société, que celui-ci soit matériel ou immatériel, est considéré comme représentatif de celle-ci et doit donc être conservé et inscrit sur une liste patrimoniale (Skounti, 2010 : 19). La patrimonialisation est donc une construction collective et sociale qui confère une distinction symbolique à un élément de la société choisi dans un contexte spatio-temporel particulier (Di Méo, 2007 : 2-17). Cette désignation peut partir de la société elle-même ou être orchestrée par le pouvoir politique et a très souvent pour conséquence une transformation de cet élément, alors que paradoxalement le but premier était de le conserver dans son intégrité. Si l'on resitue ce processus dans le contexte shanghaien d'une ville voulant s'affirmer au monde comme métropole vivante et moteur de la Chine, la patrimonialisation apparaît comme une réelle stratégie municipale mais aussi étatique, qui permet de construire et de donner une image choisie de la ville ou du pays.

La patrimonialisation sera ici qualifiée de culturelle et d'immatérielle lorsqu'elle concerne directement un des aspects de la culture, entendue ici comme regroupement de différentes disciplines artistiques. La patrimonialisation désignée ici comme historique concerne plutôt la défense et la reconstruction de bâtiments en lien avec une période historique particulière de la ville. Cette forme de patrimonialisation est généralement considérée comme matérielle.

5.2.1. Une multiplication des lieux consacrés à l'opéra, conséquence d'une patrimonialisation culturelle entreprise à l'échelle nationale

5.2.1.1. Théâtres et centres culturels des communautés résidentielles, des lieux pensés en partie pour la pratique de l'opéra et en constante augmentation

Depuis un peu plus d'une dizaine d'années, les structures qui proposent des activités d'opéra, notamment les centres culturels des communautés résidentielles et les théâtres, voient leur nombre et leur accessibilité évoluer. Si, en 2017, le nombre de centres culturels des communautés résidentielles s'élevait à 224, ils étaient 241 en 2022 d'après le relevé effectué sur le site Internet dédié aux centres d'activités culturelles des communautés résidentielles de Shanghai (*Shanghai shi shequ wenhua huodong zhongxin, http://shggwh.com/index.html*). En moyenne, quatre nouveaux centres culturels ont donc été ouverts par an en cinq ans. Le tout

premier centre culturel de Shanghai a été ouvert en 2005 dans la communauté résidentielle de Wuliqiao (*Wuliqiao shehui wenhua huodong zhongxin*) située dans l'arrondissement de Luwan[538]. Si l'on en croit une des responsables du Bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu : « Les centres culturels des communautés résidentielles ont été mis en place afin que davantage de citadins puissent profiter gratuitement ou à moindre coût d'une offre culturelle importante de façon à bénéficier d'une vie riche culturellement et spirituellement »[539]. L'élaboration de ce centre s'inscrit dans l'expérimentation de la construction de communautés résidentielles menée à l'échelle nationale dès 1999 (Kojima et Kokubun, 2002 : 88). Onze arrondissements de différentes villes chinoises étaient alors concernés : « celui de Luwan à Shanghai, celui de Jiangbei à Chongqing, celui de Gulou à Nankin, celui de Xiacheng à Hangzhou, ceux de Shinan et Sifang à Qingdao, celui de Chang'an à Shijiazhuang, celui de Zhendong à Haikou, celui de Shenhe à Shenyang, celui de Hexi à Tianjin et enfin celui où est implanté le Capital Times Square à Pékin » (Kojima et Kokubun, 2002 : 88). Dès les années 2000, cette expérimentation a été avalisée et introduite dans les règlements officiels avec « une double exigence d'administration (*guanli*) et de services (*fuwu*) » (Audin, 2015 : 85). L'un des objectifs associés aux communautés résidentielles est alors de « resserrer les liens sociaux » (Audin, 2015 : 88).

De manière concomitante à l'augmentation du nombre de centres culturels des communautés résidentielles, les activités proposées en leur sein se diversifient et de nouvelles activités d'opéra ont été ajoutées aux programmes dans les années 2010. Le centre de Chengjiaqiao, construit en 2013[540], était en effet présenté par ses usagers en 2017 comme seul centre proposant une activité de *huangmeixi*, ce qui va dans le sens d'un élargissement de l'éventail d'opéras proposés ces dernières années.

Cet attrait pour les opéras provinciaux est également perceptible au sein des théâtres. Lors de l'enquête menée en 2017, plusieurs interlocuteurs m'ont indiqué que des représentations de *kunqu* étaient censées être proposées au 9 rue Shaoxing dans l'arrondissement de Huangpu. Cependant, une fois sur place, bien que l'écriteau « Troupe de *kunqu* de Shanghai » (*Shanghai kun jutuan*) située devant l'entrée et la présence d'une fresque mettant en scène la troupe sur l'un des murs attenant (voir Photo 6) ne laissaient peu de doutes

[538] Information recueillie lors d'un entretien réalisé le 28 mars 2017 avec une des responsables du Bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu.
[539] Extrait d'entretien réalisé le 28 mars 2017 avec une des responsables du Bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu.
[540] http://shggwh.com/EventHistory-1244.html, consulté le 21 décembre 2022.

sur le lieu, l'accès me fut refusé par le gardien. D'après lui, plus aucun spectacle n'était proposé dans ces locaux depuis 2014 en raison d'une salle devenu trop exiguë devant l'affluence du public.

Bien que ces dires n'aient pas pu être vérifiés, l'existence d'une hausse de la fréquentation des théâtres, notamment chez les jeunes, a été confirmée par de nombreux professionnels des théâtres. Une des responsables du théâtre Yifu indique ainsi que « ces deux dernières années, le nombre de spectateurs a augmenté »[541] avec la venue assez nouvelle d'étrangers et de jeunes. Ces propos sont confirmés par une des actrices de la troupe shanghaienne de *yueju*, pour qui, cet opéra « attire à le fois les personnes âgées mais aussi de plus en plus souvent des personnes moins âgées »[542]. L'une des responsables de la troupe shanghaienne de *huju* tire le même constat et précise que « de plus en plus de jeunes, notamment les étudiants, aiment le *huju* »[543].

Photo 6 : Le 9 rue Shaoxing dans l'arrondissement de Huangpu, un lieu dédié à l'opéra *kun*



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 11 mars 2017.

Cette fresque publicitaire se situe sur l'un des murs du 9 rue Shaoxing. Elle annonce la tenue d'une tournée de la troupe de *kunqu* de Shanghai dans toute la Chine, en mémoire du 400ème anniversaire de la mort du dramaturge Tang Xianzu, qui œuvra pour le renouveau de cet opéra.

[541] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 auprès d'une des responsables du théâtre Yifu de Shanghai.
[542] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès d'une des actrices de la troupe de *yueju* de Shanghai.
[543] Extrait d'entretien réalisé le 14 mars 2017 auprès d'une des responsables de la troupe de *huju* de Shanghai.

Si ce nouvel engouement pour les opéras traditionnels chinois a déjà été constaté depuis le début des années 2010 (Verstraete, 2011 : 235), l'intérêt qui leur est porté par les jeunes, notamment en termes de pratique, semble être un phénomène bien plus récent. Que ce soit le responsable de l'activité de *huangmeixi* ou celui de *yuju* interrogés au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao[544], tous deux affirmaient que, depuis deux-trois ans, ils observaient une recrudescence du nombre de jeunes participant à leurs activités. Ces jeunes, contrairement aux retraités interrogés, ne justifient pas leur pratique par une volonté de préservation et de promotion de ces opéras mais simplement par une possibilité de « se détendre, se reposer et évacuer le stress de la semaine en jouant différents rôles qui nous permettent de vivre des situations que nous ne vivons pas forcément en vrai et donc de nous changer les idées »[545].

Lorsqu'on s'intéresse au dernier recensement officiel du nombre de troupes de théâtres présentes à Shanghai ces dernières années[546], on remarque une constante évolution depuis 2009 (voir Tableau 12). Si elles étaient 77 troupes à cette date, leur nombre atteignait 311 en 2019, soit une multiplication quasiment par quatre en 10 ans. Étonnamment le nombre de théâtres qui proposent des représentations artistiques semble diminuer sur la même période, passant de 100 en 2009 à 35 en 2019. Un pic à 116 théâtres est perceptible en 2013, là où une cassure existe entre 2014 et 2015, puisque, la première année, 81 théâtres étaient dénombrés contre seulement 34 l'année suivante. À partir de 2016, le nombre de théâtres connaît une augmentation relativement constante chaque année, aux alentours de cinq nouveaux théâtres par an. Puisque peu de métadonnées sont disponibles, il est difficile d'expliquer ces chiffres. Une première hypothèse est que la catégorisation a changé en 2015, ce qui expliquerait cette baisse du nombre de théâtres de plus de 50 % en un an. Une autre hypothèse est que certains théâtres ont pu fusionner entre eux. Plusieurs sites existeraient donc sous le nom d'un même théâtre, dès lors décompté une fois seulement dans les statistiques. Dans un cas comme dans l'autre, l'évolution du nombre de théâtre depuis 2017 connaît une légère augmentation chaque année, ce qui va dans le sens d'une hausse de la fréquentation et de l'intérêt pour les opéras ces dernières années.

[544] Entretiens réalisés le 12 mars 2017.
[545] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengqiao auprès d'une chanteuse et danseuse amateur de *huangmeixi* âgée de 29 ans.
[546] Rapport annuel de statistiques de Shanghai en 2021 (*2021 Shanghai tongji nianjian 2021*), chapitre 22 « Culture et sport » (*Wenhua he tiyu*), paragraphe 22.2 « Nombres de cinémas, théâtres et troupes de performances artistiques (1978-2020) » (*Yingjuyuan, yishu biaoyan changguan, yishu biaoyan tuanti shu (1978-2020)*), https://tjj.sh.gov.cn/tjnj/20220309/0e01088a76754b448de6d608c42dad0f.html, consulté le 23 décembre 2022.

Tableau 12 : Le nombre de théâtres et de troupes de théâtres à Shanghai de 2009 à 2020

Années	Nombre de théâtres	Nombre de troupes de théâtres
2009	100	77
2010	86	89
2011	90	102
2012	99	138
2013	116	148
2014	81	158
2015	34	180
2016	27	205
2017	31	199
2018	31	254
2019	35	311
2020	41	315

Source : Rapport annuel de statistiques de Shanghai en 2021.

5.2.1.2. Des directives nationales de préservation à l'origine de ce nouvel engouement pour les opéras locaux

Ce renouveau d'intérêt pour les différents opéras chinois est présenté comme directement corrélé aux initiatives mises en place par le gouvernement pour la préservation de ces derniers. Une actrice de *yueju* interrogée à la Maison du *yueju* le 11 mars 2017 indiquait ainsi que la désaffection et la disparition progressive des opéras traditionnels, observées jusque dans les années 1990, sont contrecarrées depuis les années 2000. À la demande du gouvernement, des actions de promotion des opéras sont ainsi réalisées par sa troupe, notamment dans les écoles, les collèges, les lycées et les universités, mais aussi dans les centres communautaires. Ces initiatives étaient également évoquées par l'une des responsables de la troupe shanghaienne de *huju*, pour qui, l'intérêt grandissant pour ces opéras est surtout la conséquence d'un programme spécifique de préservation mis en place par le gouvernement en 2006[547].

La préservation des différentes formes d'opéras locaux est en effet devenue une des priorités nationales en Chine à partir de 2006, dans le cadre de l'obligation instaurée par le ministère de la Culture « de développer la politique culturelle de la Chine et de protéger son héritage culturel »[548] (Zuser, 2011 : 91). Cette décision fait notamment suite au constat dressé, quelques mois plus tôt, par le Comité central du PCC que « le secteur culturel en Chine n'a pas

[547] Propos recueillis le 14 mars 2017.
[548] « to develop China's cultural policy and protect cultural heritage ».

réussi à suivre le rythme de l'urbanisation rapide et de l'expansion économique » (Demonet,2013 : 129). La culture est alors inscrite comme un des axes majeurs du 11ème plan quinquennal, qui concerne la période qui s'étend de 2006 à 2011 (Demonet, 2013 : 129). L'objectif est alors de faire de la culture « un secteur économique en soi » (Demonet, 2013 : 129), avec le concours direct de l'industrie culturelle à la croissance annuelle du PIB (Zuser, 2011 : 92), notamment via de larges investissements en direction des théâtres et des opéras (Hewitt, 2011 : 54).

À partir de 2006, plusieurs opéras régionaux se voient donc conférer par les instances nationales le statut de « patrimoine culturel immatériel » (Ma, 2022 : 598). Quatre des différentes formes d'opéras joués à Shanghai ont alors obtenu ce statut : le *kunqu* shanghaien, le *jingju* shanghaien, le *huju* shanghaien et le *yueju* shanghaien, exclusivement féminin (Ma, 2022 : 598). La mention de ces opéras sur la liste nationale du patrimoine culturel immatériel s'inscrit dans un processus entamé quelques années auparavant. Ce dernier s'inscrit, d'une part, dans la stratégie nationale de valorisation des industries culturelles et créatives et, d'autre part, dans la logique internationale de reconnaissance du patrimoine culturel (Ma, 2022 : 598). Le terme d'« industries créatives et culturelles » (*wenhua chuangyi chanye*) a ainsi été approuvé officiellement lors du 15ème Comité central du Parti communiste le 11 octobre 2000 (Ma, 2022 : 598). L'objectif, alors affiché et toujours actuel, était d'intégrer ces industries culturelles et créatives à la politique nationale afin d'en faire un pilier économique (Ma, 2022 : 598).

En parallèle, la reconnaissance internationale du patrimoine culturel chinois, qui concerne en particulier certains opéras, a gagné en visibilité à partir des années 2000. En 2001, le *kunqu* a ainsi été inscrit sur la « liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité » par l'Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco). Cet opéra a dès lors été reconnu à l'échelle internationale comme « chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel ». Une véritable stratégie de reconnaissance du patrimoine culturel immatériel comme ressource pour le développement des industries culturelles et créatives et atout pour le *soft power* culturel est alors mise en place en Chine (Ma, 2022 : 598). Dans cette perspective, la Chine a donc été l'une des premières nations à ratifier, en 2004, la « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » de l'Unesco, signée en 2003 (Zhang, Yao et Schippers, 2015 : 46). Il fut alors décidé que l'ensemble des décisions et des politiques relatives à la préservation de ce patrimoine culturel immatériel serait appliqué à tous les niveaux décisionnaires qui existent en Chine : le niveau national, provincial, municipal et local (Zhang, Yao et Schippers, 2015 : 46).

Cette même année 2003, la Chine instaura « son propre programme de conservation nationale du patrimoine culturel immatériel »[549] (Chen, 2015 : 308). Dès lors, une campagne de recensement et d'enregistrement des différents opéras est mise en place (Zhang, Yao et Schippers, 2015 : 46), non sans rappeler les objectifs du Bureau de la musique de l'époque impériale. En 2004, le gouvernement national fait le choix de consacrer plusieurs millions de yuans par an pour faire revivre le *kunqu* – mais aussi les autres opéras pas encore élevés au patrimoine international –, afin de les faire « sortir de l'oubli » (Wang, 2005 : 24). L'argent alloué doit principalement servir au renouvellement de certaines pièces jugées trop anciennes, à la formation de professionnels de ces opéras et avant tout à la collecte « des livrets et matériaux anciens » (Wang, 2005 : 24). Même si, selon les (ethno-)musicologues Zhang Boyu, Yao Hui et Huib Schippers (2015 : 46), il est difficile de savoir combien de personnes ont été mobilisées pour cette tâche, cela a conduit à la réalisation de listes nationales du patrimoine culturel immatériel, dont la première semble avoir été éditée en 2006. À partir de cette année-là, chaque deuxième samedi de juin devient également la journée du patrimoine culturel immatériel puis, quelques années plus tard, la semaine du patrimoine culturel immatériel (Wang, 2018 : 137).

L'année 2006 est donc présentée par certains auteurs comme l'année où « le patrimoine culturel immatériel a commencé à entrer dans le débat public » puisque « des institutions culturelles publiques, des organismes compétents, des instituts de recherches, des groupes culturels et d'autres organisations sociales ont commencé à prêter attention et à participer activement à la protection du patrimoine culturel immatériel »[550] (Zhang, Yao et Schippers, 2015 : 46). La reconnaissance internationale par l'Unesco de l'opéra tibétain et du *yueju* en 2009 puis du *jingju* en 2010 comme « représentatifs du patrimoine culturel immatériel » a également participé à la préservation nationale de ces opéras. Ces derniers ont également été (ré-)inscrits en 2014 sur la liste nationale du patrimoine culturel immatériel instaurée par le gouvernement chinois, qui contenait pas moins de 1 828 éléments, parmi lesquels de nombreux opéras traditionnels (Zhang, Yao et Schippers, 2015 : 45).

Cette même année, des centaines de millions de yuans furent également investies pour la préservation de ces opéras (Zhang, Yao et Schippers, 2015 : 45), aussi bien en termes d'aides au fonctionnement à destination des troupes et des théâtres que d'aide à la formation des acteurs.

[549] « China launched its own nationwide intangible cultural heritage conservation movement ».
[550] « The protection of intangible cultural heritage has also started to enter the social atmosphere since 2006 with public cultural institutions, relevant enterprises and institutions, research institutes, cultural groups and other social organizations paying attention to and actively participating in the protection of intangible cultural heritage ».

Les théâtres accueillant des opéras connaissent ainsi la restauration de la totalité des subventions étatiques, qui, pour la plupart, avaient été en partie coupées au début des années 2000 (Ma, 2022 : 606). L'aide à destination des troupes permet également le renouvellement de nombreuses pièces avec une mise à jour des sujets traités par les opéras. En 2017, l'une des responsables de la troupe shanghaienne de *huju* soulignait ainsi que l'intérêt nouveau que les jeunes portaient à cet opéra était consécutif au renouvellement des sujets des pièces, qui, à la demande du gouvernement, se voulaient « plus proches du peuple, tout en gardant certaines références à des scènes anciennes »[551]. Selon elle, ces arrangements, entrepris dès les années 2000 mais qui se sont intensifiés la décennie suivante, ont en partie permis que « les jeunes considèrent ça comme un loisir : ils y vont juste pour s'amuser et se détendre comme quand ils regardent la télé. Aller à l'opéra est devenu une alternative à la télévision »[552].

5.2.1.3. À Shanghai, des directives nationales appliquées à l'échelon municipal propices au développement des activités en lien avec l'opéra

Les aides financières allouées par le gouvernement municipal de Shanghai aux théâtres qui proposent des opéras provinciaux sont d'ordres divers. Certaines sont destinées à encadrer les coûts, là où d'autres participent à un meilleur rayonnement des troupes ou des théâtres à l'échelle municipale voire provinciale.

Une aide municipale pour la construction et la restauration des théâtres concentrée sur la période 2016-2020

La construction, la restauration et l'entretien des théâtres dépendent en partie du Gouvernement municipal de Shanghai et du Comité municipal du Parti à Shanghai (*Shanghai shiwei*). Dans le 14ème plan quinquennal de la ville, il est rappelé que ces derniers « mettent pleinement en œuvre les instructions majeures du Secrétaire général Xi Jinping pour faire de Shanghai un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale »[553]. Dans le 13ème plan des réformes culturelles de la ville de Shanghai, qui s'inscrit dans le 13ème plan quinquennal de la ville de Shanghai, prévu pour la période 2016-2020, la nécessité de construire des

[551] Extrait d'entretien réalisé le 14 mars 2017 auprès d'une des responsables de la troupe de *huju* de Shanghai.
[552] Extrait d'entretien réalisé le 14 mars 2017 auprès d'une des responsables de la troupe de *huju* de Shanghai.
[553] Commision nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation sientifique et technologique d'influence mondiale (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 1.

« équipements culturels fonctionnels majeurs »[554] (*zhongda gongneng xing wenhua sheshi*) est soulignée. L'objectif principal affirmé est alors de faire de Shanghai un « centre national de la culture » (*quanguo wenhua zhongxin*) afin de « renforcer son *soft power* culturel » (*zengqiang shanghai wenhua ruan shili*). La nécessité de « démontrer le charme unique de la culture chinoise » (*zhanshi zhonghua wenhua dute meili*) pour faire de Shanghai « une métropole culturelle internationale » (*guoji wenhua da dushi*) et « une ville mondiale » (*Shanghai mai xiang quanqiu chengshi*)[555] est également mise en exergue. Dans cette logique, l'installation d'équipements culturels, notamment de théâtres, est présentée comme « nouveau modèle de développement de l'espace culturel » (*wenhua kongjian fazhan xin geju*)[556]. Ce modèle, qui participe directement de la construction urbaine à Shanghai, s'organise selon deux logiques principales. La première est appelée « deux axes, un couloir » (*liang zhou yi lang*) et la seconde est nommée « double cœur et multiples points » (*shuanghe duo dian*).

La construction de nouveaux théâtres apparaît comme un atout central dans la mise en œuvre de certains aspects de la logique urbaine « deux axes, un couloir ». Dans cette logique, le premier axe consiste à « optimiser et valoriser l'axe est-ouest du développement culturel urbain » (*youhua he tiseng dongxi xiang chengshi wenhua fazhan zhou*), qui s'étend de Zhoujiajiao à l'ouest jusqu'à l'aéroport de Pudong à l'est, en passant notamment par le temple Jing'an, la place du Peuple et le Bund. Pour faire de ce dernier, un « axe de développement culturel urbain mondialement reconnu et qui incarne des fonctions culturelles essentielles »[557], la construction d'installations culturelles est prévue, sans pour autant qu'un type spécifique d'installation ne soit précisé.

Le second axe, qui consiste à « façonner et prolonger l'axe nord-sud de développement culturel urbain »[558], suit quasiment le tracé du fleuve Huangpu et part de l'arrondissement de

[554] Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 6.

[555] « quanguo wenhua zhongxin […] zhanshi zhonghua wenhua dute meili […] zengqiang shanghai wenhua ruan shili […] guoji wenhua da dushi […] Shanghai mai xiang quanqiu chengshi », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 3.

[556] Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 15.

[557] « tixian guoji biaozhi xing he wenhua hexin gongneng de chengshi wenhua fazhan zhuzhou », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 16.

[558] « Suzao he yanshen nanbei xiang chengshi wenhua fazhan zhou », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des

Baoshan jusqu'à celui de Minhang, en passant notamment par celui de Yangpu, le Bund dans l'arrondissement de Huangpu, la zone de Lujiazui à Pudong et enfin l'arrondissement de Xuhui. Ce deuxième axe, contrairement au premier, s'appuie spécifiquement sur la mise en valeur et la construction de théâtres. Plusieurs réalisations précises sont prévues, notamment « la promotion de projets d'équipements culturels fonctionnels le long du Huangpu, tels que le Grand opéra de Shanghai, la Troupe de musique légère de Shanghai et le Théâtre d'opéra *yue* de Shanghai », ainsi que « la création d'un axe de développement culturel qui spécifiera l'artère historico-culturelle de la ville et la zone culturelle dense à rayonnement mondial »[559]. La construction du Grand opéra de Shanghai – qui ne doit pas être confondu avec le Grand théâtre de Shanghai aussi couramment appelé Opéra de Shanghai – a débuté le 18 décembre 2019. Ce nouveau théâtre, qui devrait normalement ouvrir au public en 2025, est implanté au sud-ouest de l'arrondissement de Pudong, dans le quartier Zhoujiadu (*Zhoujiadu jiedao*), situé sur la rive ouest du Huangpu dans une zone appelée « arrière plage » (*houtan*)[560].

Le corridor évoqué dans le modèle de développement culturel urbain correspond, quant à lui, « à l'exhumation et au développement de corridors de paysages culturels urbains le long de la rivière Suzhou »[561]. Ce dernier se base plutôt sur la protection de « ressources paysagères » (*jingguan ziyuan*), ainsi que sur des « reliques culturelles » (*wenhua yicun*). Le but recherché est alors de rendre compte de l'histoire culturelle de cette zone, où « les cultures chinoises et occidentales s'entremêlent » (*zhongxi wenhua jiaorong*)[562].

La place des théâtres apparaît d'autant plus significative dans la seconde logique « double cœur, multiples points » du développement culturel urbain de Shanghai. La priorité est alors plutôt de restaurer, et non plus de construire, des théâtres déjà existants pour accroître la fonction culturelle des deux cœurs de ville ainsi désignés : la place du Peuple (*Renmin guangchang*) et le quartier Huamu à Pudong (*Pudong huamu diqu*). La dynamisation de la

réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 16.

[559] « Tuidong shanghai da ge juyuan, shanghai qingyinyue tuan, shanghai yue juyuan deng huangpu jiang yan'an gongneng xing wenhua sheshi xiangmu jianshe, dazao tixian chengshi lishi wen mai he shijie ji wen bo qu de huangpu jiang wenhua fazhan zhou », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 16.

[560] https://www.sohu.com/a/482353878_162758, consulté le 2 janvier 2023.

[561] « Wajue he kaifa Suzhouhe yan'an dushi wenhua jingguan chang lang », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 16.

[562] Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 16.

place du Peuple s'appuie principalement sur une meilleure « intégration des installations culturelles existantes telles que le Musée de Shanghai, le Grand théâtre de Shanghai, la salle de concert de Shanghai et les théâtres d'arts de la scène environnants »[563]. Les théâtres, et plus largement la musique, sont donc présentés comme étant au cœur de la future dynamique culturelle de la place du Peuple. La construction du deuxième cœur culturel de la ville au niveau de Pudong passe également par la mise en valeur d'équipements culturels déjà existants, et en particulier le Musée des sciences et de la technologie de Shanghai (*Shanghai keji guan*) et le Centre des arts orientaux de Shanghai (*Shanghai dongfang yifu zhongxin*).

La restauration de théâtres qui proposent en majorité des pièces d'opéras est également largement mobilisée pour développer de « multiples points » culturels dans la métropole. Le théâtre d'opéra Wanping (*Shanghai wanping xinqu zhongxin*) et le théâtre de *huju* (*Shanghai huju yuan*), tous deux situés dans l'arrondissement de Xuhui, sont ainsi cités comme exemples. La construction d'autres équipements culturels dans les arrondissements plus périphériques est également prévue, comme le musée d'art Cheng Shifa (*Cheng shifa meishu guan*) à Songjiang ou le musée de la presse et de l'édition modernes de Chine (*Zhongguo jin xiandai xinwen chuban bowuguan*) dans l'arrondissement de Yangpu. Même s'ils ne sont pas cités directement en exemple, on peut supposer que la construction de grands théâtres dans ces arrondissements, où des villes nouvelles sont mises en place, participent de l'élaboration de ces « multiples points » culturels.

Cette aide pour la restauration des théâtres semble surtout concerner l'architecture et l'apparence de ces derniers. L'une des responsables du théâtre Yifu interrogée en 2017 indiquait ainsi : « Pour tout ce qui est décoration, ravalement de façade, on perçoit une aide du gouvernement. Par exemple, pour la structure et la façade extérieure on doit respecter les règles du gouvernement mais pour l'intérieur on fait ce que l'on veut. Par contre, pour tout ce qui est gestion, nous sommes indépendants »[564]. La superficie et la façade de nombreux théâtres restaurés ont ainsi été respectivement accrues et rafraîchies. Le théâtre Yifu, fermé pour travaux en 2018, a rouvert ses portes à la mi-janvier 2021[565]. Le nom du théâtre qui figure au centre de la façade, initialement peint par le célèbre calligraphe Xie Zhilu, a été restauré et laisse

[563] « Shanghai bowuguan, shanghai da juyuan, shanghai yinyue jing ji zhoubian yanyi juchang qun deng xian you wenhua sheshi de jiju ronghe zuoyong », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 17.
[564] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 avec l'une des responsables des opérations du théâtre Yifu.
[565] Ye Chenliang, 14.01.2021, « Après 34 mois d'absence, le théâtre splendide et centenaire Tianchan Yifu avec sa splendeur invite les amateurs d'opéra à se réunir à nouveau – des représentations internes auront lieu les 16 et 17 » (*Kuobie 34 ge yue, bai nian TianchanYifu wutai shengzhuang cheng yao ximi chong ju, 16-17 ri neibu shi yan liang chang*), https://www.sohu.com/a/444448355_120244154, consulté le 3 janvier 2023.

apparaître uniquement le terme « 天蟾 » (*Tianchan*) et non plus « 天蟾逸夫舞台 » (*Tianchan yifu wutai*). Cette appellation se retrouve toutefois sur les côtés de la façade accompagnée de sa traduction en anglais (*Tianchan Yifu Theater*), là où, en 2017, seule la traduction anglaise y figurait. Le retrait de l'écran géant qui se situait au-dessus du nom calligraphié du théâtre laisse supposer une propension à la simplicité, sans excédent de fioriture (voir Planche 28). La restauration, entreprise en partie par le gouvernement, a également permis d'agrandir le théâtre de 100 m² et ainsi de proposer une salle de spectacle supplémentaire.

Il en est de même pour le théâtre Wanping réouvert le 23 juin 2021, après cinq ans de travaux[566]. Sa superficie est trois fois plus grande que le théâtre tel qu'il avait été initialement construit en 1988. Un article intitulé « Une nouvelle compétition s'engage entre les théâtres de Shanghai » (*Shanghai juchang kaiqi xin yilun xipai*), publié sur le site Internet de l'arrondissement de Huangpu en 2019, insiste également sur la multiplication de ces récentes rénovations[567]. Si jusqu'à maintenant la réhabilitation consistait avant tout en la modification de l'apparence extérieure des théâtres, la nouvelle vague entamée dès 2016 semble se concentrer également sur la fonction interne des théâtres, justifiant en partie l'extension de nombreux théâtres mentionnés précédemment.

[566] Yi Zhuge, 23.06.2021, « Ce soir, le théâtre Wanping rouvre ses portes après cinq ans d'absence » (*jin wan, Wanping juyuan shi ge 5 nian chong kai damen*), https://web.shobserver.com/news/detail?id=379606, consulté le 3 janvier 2023.

[567] Zhu Guang, 19 juin 2019, « Une nouvelle compétition s'engage entre les théâtres de Shanghai » (*Shanghai juchang kaiqi xin yilun xipai*), https://lwq.sh.gov.cn/xw/001009/20190916/63423d7b-1fa4-4054-8f18-28402d324c09.html, consulté le 3 janvier 2023.

Planche 28 : Le théâtre Yifu, principal théâtre d'opéras chinois, restauré de 2018 à 2021

a) La façade extérieure du théâtre en mars 2017



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 5 mars 2017.

b) La façade actuelle du théâtre



Source : King L., 23 octobre 2022, https://fr.foursquare.com/v/%E5%A4%A9%E8%9F%BE%E9%80%B8%E5%A4%AB%E8%88%9E%E5%8F%B0/4cc6797242d1b60c91932913?openPhotoId=6354d6e0adef894c89ef22fe, consulté le 3 janvier 2023.

Le 14ème plan culturel de la ville pour la période 2021-2025, au sein duquel l'idéologie communiste en vigueur actuellement apparaît de manière plus prononcée – ne serait-ce que par l'objectif affiché de faire de Shanghai non plus seulement une « métropole culturelle internationale », mais aussi une « métropole culturelle internationale socialiste »[568] (*shehui zhuyi guoji wenhua da dushi*) –, dresse le bilan des mesures affichées dans le 13ème plan et propose de nouvelles perspectives. Le « double cœur » culturel, qui correspond à « la zone de la place du Peuple à Puxi » (*Puxi Renmin guangchang diqu*) ainsi que « la zone de Huamu à Pudong » (*Pudong Huamu diqu*), est présenté comme « ayant pris forme dans l'ensemble » (*jiben xingcheng*)[569].

Parmi les nouvelles réalisations proposées figure celle de prolonger l'axe culturel est-ouest (*yi zhou*), désigné comme « l'axe central de la culture urbaine » (*chengshi wenhua zhong you*), ainsi que l'axe nord-sud, désormais appelé la ceinture (*yi dai*) et dépeinte comme « la ceinture d'innovation culturelle du Huangpu » (*Huangpujiang wenhua chuangxin dai*)[570]. Contrairement au 13ème plan, peu de mesures ciblées sont proposées, hormis celle d'achever les constructions et restaurations déjà en cours et de mettre en valeur « des centres culturels variés et vivants »[571] (*neirong geyi de wenhua huloi zhongxin*). Pour ce faire, quelques exemples de constructions de zones ou d'équipements culturels sont cités, tels que le musée d'expériences archéologiques de Minhang (*Minhang shanghai kaogu tiyan bowuguan*), le couloir de la culture ancienne de Qingpu (*Qingpu shanghai gu wenhua zoulang*), le parc à thème Lego de Jinshan (*Jinshan legao zhuti leyuan*) ou encore le théâtre Shangshi à Hongkou (*Hongkou shangshi juyuan*).

Les théâtres, inscrits de manière pérenne dans le paysage shanghaien au cours du 13ème plan, semblent donc être moins au cœur du développement culturel urbain pour les prochaines années. La nécessité « de revitaliser pleinement le patrimoine industriel existant » (*chongfeng huohua liyong xian you* […] *gongye yichan*) en le transformant notamment en « points de repères culturels » (*wenhua dibiao*) du type « théâtres (*juchang*), mais aussi galeries

[568] Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 1.
[569] Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 2.
[570] Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 6.
[571] Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 7.

d'art (*meishu guan*), musées (*bowuguan*), libraires (*shudian*), parcs culturels et créatifs (*wenhua chuangyi yuanqu*) »[572] est toutefois mentionnée. Le but affiché est alors de faire de la « ceinture industrielle » (*gongye xiu dai*), une « ceinture de vie culturelle » (*shenghuo xiu dai*)[573].

La multiplication des centres culturels des communautés résidentielles et des parcs, une priorité municipale qui favorise les activités d'opéras

Le développement de centres culturels des communautés résidentielles est également placé au cœur du 13ème plan quinquennal culturel de la ville de Shanghai. Il est ainsi prévu que « les centres d'activités culturelles des communautés résidentielles (*shequ wenhua zhongxin*) » soient multipliés dans « les banlieues lointaines (*yuanjiao*) », tout comme « les salles d'activités culturelles » (*wenhua huodong shi*) dans les villages (*cun*)[574]. Les contours de ce dernier point sont précisés dans le plan directeur d'urbanisme de Shanghai pour les années 2015 à 2040.

Des « cercles de vie communautaires »[575] (*shequ shenghuo tuan*) doivent ainsi être développés au sein de la métropole, aussi bien dans les zones urbaines que rurales. Ces cercles de vie d'une superficie de 3 à 5 km², parcourables d'un bout à l'autre en une quinzaine de minutes, doivent « fournir des espaces de services et d'activités publiques nécessaires à la vie quotidienne, tels que des espaces dédiés à la culture, l'éducation, la santé, le sport ou encore le commerce »[576]. Pour ce faire, un « centre communautaire » (*shequ zhongxin*), qui centralise ces fonctions de service public, est installé dans chaque « cercle de vie communautaire ». En plus de ce centre communautaire, un « parc communautaire » (*shequ gongyuan*) d'au moins 300 m² doit également être implanté dans ces cercles de vie communautaire.

---

[572] Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 7.

[573] Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 7.

[574] Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 17.

[575] Bureau du groupe pilote pour l'élaboration du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (*Shanghai shi chenghsi zongti guihua bianzhi gongzuo lingdao xiaozu bangongshi*), décembre 2015, Aperçu du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (2015-2040) (*Shanghai shi chengshi zongti guihua (2015-2040) gangyao gaiyao*), p. 80.

[576] « peibei shenghuo suoxu de wenjiao, yiliao, tiyu, shangye deng jiben fuwu gongneng yu gonggong huodong kongjian », Bureau du groupe pilote pour l'élaboration du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (*Shanghai shi chenghsi zongti guihua bianzhi gongzuo lingdao xiaozu bangongshi*), décembre 2015, Aperçu du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (2015-2040) (*Shanghai shi chengshi zongti guihua (2015-2040) gangyao gaiyao*), p. 80.

Dans le 14ème plan culturel de la ville, la nécessité de continuer à développer ces parcs communautaires afin de proposer aux habitants toujours plus de « nouveaux espaces culturels publics » (*gonggong wenhua xin kongjian*) est également mentionnée. Au vu des activités proposées dans les centres culturels des communautés résidentielles étudiés à Shanghai ainsi que dans les parcs, on peut supposer que des activités d'opéra amateur seront certainement pratiquées dans ces nouveaux lieux.

L'encadrement financier du prix des billets d'opéra chinois, un atout pour la fréquentation

Le gouvernement municipal intervient également, de manière plus ou moins directe, sur les tarifs pratiqués par les théâtres où des opéras provinciaux sont joués. Selon la responsable administration et production du théâtre Yifu interrogée en 2017, les tarifs proposés sont encadrés par la Municipalité. Cette responsable déclare ainsi : « On a des règles du Bureau culturel à respecter. Il faut qu'à chaque fois, il y ait au moins 5 % de billets dont le prix soit inférieur ou égal à 80 yuans et le prix le plus élevé ne peut pas dépasser 580 yuans. Les prix sont donc toujours compris entre ces deux bornes, et les personnes âgées et les jeunes ne payent pas le tarif plein, parce qu'ils ont des réductions ». Bien qu'aucun texte officiel reprenant ces déclarations n'ait été trouvé en l'état actuel de cette recherche pour le cas particulier du théâtre Yifu, le gouvernement semble tout de même vouloir démocratiser l'accès à ces lieux d'opéra par une aide financière. C'est tout du moins ce qui apparaît dans le communiqué, publié le 17 août 2020 sur le site Internet de l'arrondissement de Minhang, qui détaille les « mesures d'utilisation des fonds pour le projet de billets subventionnés du théâtre de la ville de Shanghai (édition 2020) »[577]. Pour rappel, le Théâtre de la ville de Shanghai (*Shanghai chengshi juyuan – Shanghai City Theater*), ouvert en novembre 2009, a été l'un des premiers « grands théâtres » construits dans les arrondissements périphériques de la métropole shanghaienne.

Pour l'année 2020, au total deux millions de yuans ont été alloués à ce projet de billets subventionnés par le Bureau culturel et touristique de l'arrondissement de Minhang (*Minhang qu wenhua he luyou ju*). Deux types de billets subventionnés existent. Le premier concerne les représentations dites « commerciales » (*yingye xing yangchu*). Certains de ces billets sont offerts par le Bureau culturel de l'arrondissement, en particulier aux « cadres qui travaillent dans la culture » (*wenhua guanli renyuan*), aux « travailleurs modèles » (*laodong mofan*), aux « représentants du parti de l'arrondissement » (*qu dang daibiao*) ainsi qu'aux « personnes

[577] « Shanghai chengshi juyuan gongyi piao xiangmu jingfei shiyong banfa (2020 nianban) »

ayant des difficultés particulières » (*teshu kunnan renqun*)[578]. D'autres billets se voient appliquer une réduction de 100 yuans lorsque le prix initial des billets ne dépasse pas 500 yuans. Cette réduction ne peut s'appliquer qu'à 20 % maximum des billets d'une même représentation. La deuxième catégorie de subventions s'applique aux spectacles dits « d'intérêts publics » (*gongyi xing yangchu*), qui ont pour vocation de « populariser l'art raffiné et l'excellence de la culture traditionnelle de la nation chinoise »[579]. Dans ce cas, les prix de vente des billets ne peuvent pas excéder 80 yuans et le Bureau de la culture prend alors en charge la différence de prix à hauteur de 40 000 yuans maximum par représentation, pour un nombre total de 12 représentations par an.

Les règles exposées ici pour le Théâtre de la ville de Shanghai dans l'arrondissement de Minhang semblent se rapprocher de celles qui avaient été énoncées par la responsable administration et production du théâtre Yifu. On peut donc supposer que de telles subventions sont appliquées dans l'ensemble des théâtres qui proposent des opéras chinois. La question de la subvention des billets des théâtres alliant représentations d'opéras chinois et d'opéras de type occidentaux, comme le Grand Théâtre ou le Shoac, se pose tout de même. L'aide financière accordée par l'arrondissement au sein duquel les théâtres sont implantés s'applique-t-elle uniquement aux représentations d'opéra chinois ou aussi aux autres types ? Le seul document trouvé en ligne où la vente des billets au Grand théâtre est évoquée date de 2010 et fait état du rapport annuel du théâtre. La mention de billets subventionnés n'y figure toutefois pas. Seul un entretien ou la consultation d'archives sur place pourrait donc valider ou infirmer cette hypothèse.

Un soutien financier pour encourager le développement des troupes de théâtre et le renouvellement des pièces d'opéra

Une aide envers les troupes d'opéras, notamment pour favoriser la réalisation de nouvelles pièce, s'ajoute également au soutien financier accordé par la Municipalité et les arrondissements pour la construction et la restauration des théâtres, ainsi que pour la subvention

[578] Bureau culturel et touristique de l'arrondissement de Minhang (*Minhang qu wenhua he luyou ju*), 17 août 2020, « Mesures d'utilisation des fonds pour le projet de billets subventionnés du théâtre de la ville de Shanghai (édition 2020) » (S*hanghai chengshi juyuan gongyi piao xiangmu jingfei shiyong banfa (2020 nianban*), http://xxgk.shmh.gov.cn/mhxxgkweb/html/mh_xxgk/gzfw_ggwhty/2020-08-31/Detail_87692.htm, consulté le 17 janvier 2023.

[579] « Puji gaoya yishu yu zhonghua minzu youxiu chuantong wenhua », Bureau culturel et touristique de l'arrondissement de Minhang (*Minhang qu wenhua he luyou ju*), 17 août 2020, « Mesures d'utilisation des fonds pour le projet de billets subventionnés du théâtre de la ville de Shanghai (édition 2020) » (S*hanghai chengshi juyuan gongyi piao xiangmu jingfei shiyong banfa (2020 nianban*), http://xxgk.shmh.gov.cn/mhxxgkweb/html/mh_xxgk/gzfw_ggwhty/2020-08-31/Detail_87692.htm, consulté le 17 janvier 2023.

de billets. Dans le 13ème plan culturel de la ville, une « promotion de la création d'art scénique »[580] est prévue afin « de consolider le statut des industries culturelles et créatives de Shanghai »[581]. Pour ce faire, l'accent est mis sur la diversification et l'amélioration des thèmes des opéras afin d'« encourager la création et la performance »[582]. Les buts prioritairement recherchés sont alors de « développer le *jingju* et le *kunqu* » et de « revitaliser le *huju*, le *yueju* et le *huaiju* »[583].

Que ce soit l'actrice de *yueju* ou la chargée de communication de la troupe de *huju* interrogées en 2017, toutes deux indiquaient également que, face au déclin des opéras dans les années 1990-2000, le gouvernement avait entrepris de moderniser leur contenu. Selon la première, le *yueju*, tel que joué actuellement, attire de plus en plus les jeunes car les pièces sont « proches des préoccupations modernes » et consistent généralement en « des histoires d'amour »[584]. Pour la seconde, le *huju*, « au départ peu populaire », a « été rajeuni » pour que les scènes soient plus « drôles » et plus « proches de gens »[585]. Pour elle, c'est avant tout cette nouvelle teneur des pièces qui est à l'origine de l'engouement que le *huju* connaît actuellement. Elle déclare ainsi : « Maintenant, le *huju* évoque des histoires familiales : il y a beaucoup de crises, de disputes, de mécontentements. Ce qu'on voit sur scène se rapproche de ce que les gens vivent en vrai il y a donc une forte émotion dans la salle. C'est déjà arrivé que la salle pleure en même temps que les acteurs. Les gens ont besoin de voir ce type de pièces »[586].

Dans cette optique de populariser les opéras provinciaux, aussi bien au niveau national qu'international, la « création d'une troupe shanghaienne de renommée mondiale et de premier rang en Asie »[587] est également prévue. Cet objectif est précisé dans le 14ème plan culturel de la ville qui insiste sur la nécessité de « promouvoir le développement de troupes artistiques

[580] « Wutai yichu chuangzuo […] fazhan », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 13.
[581] « Gonggu shanghai wenhua chuangyi chanye », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 20.
[582] « Yi jili chuangzuo, guli yanchu »
[583] « Fazhan jingju, kunqu […] zhenxing huju, yueju, huaiju », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 13.
[584] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 avec une actrice de la troupe de *yueju* de Shanghai.
[585] Extrait d'entretien réalisé le 14 mars 2017 avec la chargée de communication de la troupe de *huju* de Shanghai.
[586] Extrait d'entretien réalisé le 14 mars 2017 avec la chargée de communication de la troupe de *huju* de Shanghai.
[587] « Dazao juyou shijie yingxiang, yazhou yiliu de shanghai yuantuan », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 13.

étatiques au niveau de l'arrondissement, ainsi que de troupes artistiques privées »[588]. Dans ce même plan, la priorité est également à la réalisation de nouvelles pièces et non plus seulement à leur rajeunissement. L'objectif est ainsi d'atteindre, d'ici 2025, les 50 000 représentations par an pour les arts scéniques. Chaque année plus de deux pièces, qualifiées d'« œuvres artistiques et littéraires d'excellence »[589], devront également être réalisées.

Ces « chefs-d'œuvre », qui concernent également l'industrie télévisuelle à hauteur de plus de cinq réalisations par an, devront se doter de « caractéristiques de l'époque », aborder des « spécificités de la Chine », ainsi que s'appuyer sur « les spécificités de la ville de Shanghai »[590]. Des « thèmes révolutionnaires majeurs », des « thèmes historiques » ainsi que des « thèmes réalistes » devront également être mis en lumière. L'ensemble de ces thèmes seront alors étroitement liés au « 100ème anniversaire de la fondation du Parti communiste chinois », au « 95ème anniversaire de la fondation de l'Armée populaire de libération de Chine », au « 45ème anniversaire de la politique d'ouverture », ainsi qu'au « 75ème anniversaire de la fondation de la République populaire de Chine »[591]. Liu Haiying, directeur de la communication du Bureau de développement et de réforme culturels, interrogé par le journaliste Liu Qi pour le quotidien *Shanghai Daily*, insiste particulièrement sur ce dernier point. Il déclare ainsi de manière synthétique : « Nous encourageons plus de créations avec des thèmes historiques, réalistes et patriotiques, aussi bien que des réalisations qui insistent sur les caractéristiques de notre époque et de notre culture régionale »[592]. L'objectif affiché à terme est que ces réalisations aient une « influence nationale » (*quanguo yingxiang li*) et qu'elles acquièrent une « réputation internationale » (*guoji meiyu du*).

[588] « Cujin qu ji guoyou wenyi yuan tuan, minying wenyi yuan tuan fazhan », Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 4.
[589] « Youxiu wenyi zuopin », Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 4.
[590] « Shisai tezheng […] zhongguo tese […] shanghai tezhi », Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 4.
[591] « Zhongda geming ticai […] lishi ticai […] xianshi ticai […] zhongguo gongchangdang chengli 100 zhounian […] zhonggguo renmin jiefangjun jian jun 95 zhounian […] gaige kaifang 45 zhounian […] xin zhongguo chengli 75 zhounian », Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*), p. 4.
[592] « We encourage more creations on historical, realistic and patriotic themes, as well as works emphasizing the characteristics of our era and regional culture », https://www.shine.cn/news/metro/2109024463/, consulté le 30 décembre 2022.

Promouvoir les opéras provinciaux par l'intermédiaire des média, une aide municipale afin de favoriser la visibilité des troupes et théâtres d'opéra

Généralement les troupes d'opéras ainsi que les lieux qui les accueillent reçoivent également une aide gouvernementale en termes de communication. Selon la chargée de communication de la troupe de *huju* de Shanghai, le « gouvernement » – sans qu'il ne soit précisé s'il s'agit du gouvernement municipal ou national –, consacre une partie de ses fonds « pour faire de la publicité auprès des habitants et leur communiquer les dates et les lieux de nos représentations, que ce soit via la télé, les journaux ou Wechat »[593].

Cette information est corroborée par la responsable gestion et administration du théâtre Yifu qui insiste également sur l'importance de la promotion, par le gouvernement, des opéras au sein des écoles, des collèges, des lycées et des universités. C'est dans cette perspective qu'un partenariat a été conclu entre certains établissements scolaires shanghaiens et la troupe de *huju* de la ville. Selon la responsable communication de cette troupe shanghaienne de *huju* : « Depuis 2006, nous allons dans les écoles, principalement les collèges, les lycées et les universités, et nous faisons des représentations spécialement pour eux, pour qu'ils découvrent le *huju* »[594]. Il en est de même pour les autres formes d'opéras présentes à Shanghai, puisque, comme le souligne une actrice de *yueju* : « Souvent le gouvernement nous demande de faire des représentations dans les lycées, les universités et parfois dans des centres culturels ou dans d'autres provinces. Certains lycées ouvrent même ensuite des cours d'opéra *yueju*, *huju*, etc. »[595].

Dans l'arrondissement de Jinshan, des cours d'opéra assurés par des membres des différentes troupes shanghaiennes ont ainsi été intégrés aux programmes scolaires des écoles depuis 2017[596]. Certains groupes de chanteurs amateurs spécialistes d'un type d'opéra sont également invités à se produire dans les écoles. La femme du responsable de l'activité de *huangmeixi* du centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao déclare ainsi : « Parfois, nous jouons à l'université pour que les jeunes sachent que nous avons ce type d'opéra en Chine et pour leur faire apprécier ce genre d'opéra »[597]. Pour l'actrice de *yueju* interrogée, il ne faut pas non plus négliger le rôle de « la communication autour de ces opéras, que ce soit

[593] Extrait d'entretien réalisé auprès d'une des membres de la troupe de *huju* de Shanghai, le 14 mars 2017.
[594] Extrait d'entretien réalisé le 14 mars 2017, auprès de la responsable communication de la troupe de *huju* de Shanghai.
[595] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017, auprès d'une actrice de la troupe de *yueju* de Shanghai.
[596] Lin Qi, 23.12.2022, « Experiences on introducing traditional opera to youth shared at Shanghai forum », https://global.chinadaily.com.cn/a/202212/23/WS63a574d2a31057c47eba5ed1.html, consulté le 23 janvier 2023.
[597] Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 auprès d'une des membres du groupe de *huangmeixi* du centre culturel Chengjiaqiao.

le *yueju*, le *huju*, le *kunqu* ou d'autres, auprès de groupes étrangers et notamment entre universités chinoises et universités étrangères ». Un groupe d'une vingtaine d'étudiants américains de l'université de Princeton a ainsi été invité par les compagnies shanghaiennes de *huju* et de *jingju* à se former au *jingju* pendant trois semaines, d'août à septembre 2018[598]. Il s'agissait alors du premier événement de ce genre réservé uniquement aux étudiants étrangers.

La mise en lumière des différentes formes provinciales d'opéra a également lieu lors de la commémoration d'évènements municipaux ou nationaux. De nombreux groupes de chanteurs amateurs d'opéra au sein des centres culturels des communautés résidentielles sont invités à se produire lors de ce genre d'événements en échange du prêt d'une salle. Le responsable de l'activité de *huangmeixi* précise ainsi :

> « Cette activité est gratuite, puisque nous occupons la salle gratuitement en échange de services. À la demande du centre communautaire, on joue quelquefois pour les gens qui n'habitent pas très loin d'ici. À l'occasion de certaines fêtes chinoises et de la fête du Printemps, on joue parfois du *huangmeixi* pour faire connaître cet opéra et représenter la culture chinoise. Cette année, pour le 1er janvier, il y avait cinq jours de représentations où il y avait du *yueju* et du *huangmeixi* ici à Shanghai. 30 personnes de notre groupe ont participé, après s'être entraînées pendant plus de six mois. Ça a été une réelle réussite. Il y avait 300 spectateurs venant de Shanghai mais aussi d'autres villes alentour. Tout ça gratuitement car dans ce cas, on ne paye que pour les costumes et le maquillage. »
>
> Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 auprès du responsable de l'activité de *huangmeixi* proposée au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao

L'une des chanteuses de *wuju*, qui s'entraînait en amateur dans la salle d'à côté délimitée par des cloisons amovibles, indique également que son groupe est amené à réaliser ce qu'elle nomme des « services communautaires ». Dans leur cas, ils sont « invités » à se produire généralement tous les mois au sein de la métropole, comme ils s'apprêtaient à le faire fin mars 2017 au parc Gucun (*Gucun gongyuan*), situé dans l'arrondissement de Baoshan[599].

Il en est de même pour certains groupes des parcs publics également incités à se produire lors de tels événements. L'un des chanteurs d'opéra du parc Lu Xun, membre depuis une dizaine d'années de la chorale qui se produit le samedi et le dimanche après-midi, indique ainsi : « Parfois, on coopère avec l'orchestre qui est juste à l'entrée du parc, notamment le jour de la mémoire du Parti communiste chinois (ndla : le 1er juillet), où on défile pendant une longue marche. Le 1er août, il y a la fête de la fondation de l'armée chinoise et on se produit

[598] Wu Yan, 25.08.2018, « US students visit Shanghai to learn Peking Opera », https://news.cgtn.com/news/3d3d514d77517a4e79457a6333566d54/share_p.html, consulté le 23 janvier 2023.
[599] Propos recueillis lors d'un entretien réalisé le 12 mars 2017 auprès d'une chanteuse membre du groupe amateur de *wuju* au centre Chengjiaqiao.

aussi avec l'orchestre. »[600]. La responsable de la chorale « Longévité » du parc Fuxing atteste également : « Tous les ans, le gouvernement d'arrondissement de Huangpu nous demande de nous produire avec les meilleurs de la chorale, généralement pour les fêtes municipales et nationales, mais la date précise et le lieu ne sont pas toujours fixés à l'avance »[601].

En parallèle de la plus grande visibilité accordée aux opéras provinciaux via la mise en lumière des groupes amateurs des parcs et des centres culturels des communautés résidentielles lors de grandes occasions, les opéras sont également mis à l'honneur depuis quelques années lors de fêtes qui y sont spécifiquement consacrées. En plus de la célébration à Shanghai de la « journée du patrimoine culturel » (*wenhua yichan ri*) – instaurée nationalement en 2006, puis transformée en 2016 en « journée du patrimoine culturel et naturel » (*wenhua he ziran yichan ri*)[602] –, des événements municipaux sont organisés pour célébrer les opéras, notamment dans l'arrondissement de Yangpu. Du 3 au 9 juin 2019, le « 4ème festival du patrimoine culturel immatériel de Shanghai de l'arrondissement de Yangpu » (*Shanghai yangpu feiyi ri*) s'est ainsi tenu avec pour objectif clé de mettre à l'honneur les différents types d'opéras provinciaux, notamment auprès des jeunes[603].

À l'occasion de cette édition, « la soirée des opéras variés du patrimoine immatériel » (*feiyi xiqu hui*) a également été lancée par le Bureau municipal de la culture et du tourisme de Shanghai (*Shanghai wenhua he lüyou ju*), en étroite collaboration avec les arrondissements de Yangpu, Jiading, Pudong, Xuhui, Jing'an, Fangxian et le Centre d'art et d'opéra de Shanghai (*Shanghai xiqu yishu zhongxin*)[604]. La visée de ce nouvel événement était alors de mettre spécifiquement sur le devant de la scène des représentations de *jingju*, de *kunqu*, de *yueju*, de *huju*, de *huaiju* et de *pingtan*[605]. Cet objectif conjoint de promouvoir l'opéra tout en intéressant les jeunes a été exposé lors du spectacle d'ouverture, qui se tenait symboliquement au Palais

[600] Extrait d'entretien réalisé le 26 mars 2017 auprès d'un des chanteurs amateurs d'une des chorales du parc Lu Xun.
[601] Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès de la responsable de la chorale « longévité » du parc Fuxing.
[602] https://app.www.gov.cn/govdata/gov/201706/10/406240/article.html, consulté le 24 janvier 2023.
[603] Wu Xuying, 04.06.2019, « 3 soirées d'opéras variés, 3 cours publics, le festival immatériel de l'arrondissement de Yangpu tente de faire tomber amoureux les jeunes de la culture traditionnelle » (*3 chang "xiqu hui", 3 tang gongkai ke, yangpu qu feiyi jie rang nianjing ren ai shang chuantong wenhua*), https://wap.xinmin.cn/content/31538809.html, consulté le 24 janvier 2023.
[604] Yang Baobao, 06.04.2019, « Le festival "des opéras variés du patrimoine immatériel" de Shanghai commence, de nombreuses représentations et des activités d'expérimentation se succèdent (*Shanghai "fei yi xiqu hui" kaimu, fengfu yanchu tiyan huodong luxu juxing*), https://shareapp.cyol.com/cmsfile/News/201906/04/web227298.html, consulté le 23 janvier 2023.
[605] Le *pingtan* est un art traditionnel originaire de la ville de Suzhou, située dans la province du Jiangsu. Il est le plus souvent interprété par un homme et une femme, qui « racontent des histoires dans le dialecte de Suzhou », « tout en chantant » et « en jouant des instruments traditionnels ».
Source : https://www.chinadaily.com.cn/chinawatch_fr/2020-05/20/content_37536684.htm, consulté le 24 janvier 2023.

des enfants de Yangpu (*Yangpu qu xiao nian gong*). Cinq très jeunes acteurs, âgés pour la plupart de deux à cinq ans et membres de la troupe Yanping d'opéra de Pékin de l'arrondissement de Xuhui (*Xuhui Yanping jingju tuan*), ont ainsi interprété des extraits de l'opéra pékinois « Marchons et batifolons » (*Xing xing zou, zou xing xing*)[606].

Parallèlement aux nombreux cours publics, aux expositions et aux représentations ouverts à tous, ce festival a également été l'occasion de renforcer les partenariats existants entre les troupes d'opéras et les établissements scolaires au sein de l'arrondissement de Yangpu. La municipalité de Shanghai semble donc depuis quelques années orienter son action de préservation des opéras en particulier envers les jeunes, tout en développant de nouveaux lieux, notamment des théâtres et des centres culturels des communautés résidentielles, à même d'accueillir des activités d'opéras accessibles à tous. Cette stratégie de patrimonialisation culturelle, à la fois matérielle et immatérielle, a également des conséquences sur d'autres types de lieux de chants et en particulier sur les bars de types anciens.

5.2.2. Une relocalisation des bars, signe d'une politique municipale de patrimonialisation historique élitiste

5.2.2.1. Des bars emblématiques fermés dans l'hypercentre, alors que de nombreux sont ouverts sur le Bund

Lors du terrain que j'ai effectué en 2017, plusieurs devantures de bars fermés dans la rue Hengshan (dont il ne restait plus qu'une enseigne comme indice de leur présence passée), puis la fermeture du bar emblématique du Cotton Club le 25 mars m'ont amenée à m'interroger sur ces fermetures de plusieurs bars dans l'arrondissement de Xuhui. Entre 2015 et 2017, plusieurs bars mythiques de Shanghai implantés dans cette zone ont aussi vu leurs portes fermer : le JZ Club, ouvert en 2004, a cessé son activité à la mi-mai 2016[607] ; le Shetler, ouvert en 2007, a fermé en décembre 2016[608] et le Cotton Club, ouvert en 1997, a disparu en 2017 après 20 ans

[606] Wu Xuying, 04.06.2019, « trois soirées d'opéras variés, trois cours publics, le festival immatériel de l'arrondissement de Yangpu tente de faire tomber amoureux les jeunes de la culture traditionnelle » (*3 chang "xiqu hui", 3 tang gongkai ke, yangpu qu feiyi jie rang nianjing ren ai shang chuantong*), https://wap.xinmin.cn/content/31538809.html, consulté le 24 janvier 2023.

[607] That's Shanghai, 08.04.2016, « Le JZ Club déménage, le bar implanté dans la rue Fuxing fermera à la mi-mai (JZ Club Moving, Fuxing Lu Location Closing in Mid-May) », https://www.thatsmags.com/shanghai/post/13078/jz-club-s-fuxing-lu-location-closing-in-mid-may, consulté le 25 janvier 2023.

[608] Mixmag Asia Staff, 05.10.2016, « Le Shelter à Shanghai ferme à jamais (The Shelter in Shanghai is closing forever) », https://mixmag.asia/read/the-shelter-in-shanghai-is-closing-forever-local#:~:text=The%20Shelter%2C%20a%20stalwart%20in,HI%2C%20The%20Shelter%20is%20closing., consulté le 25 janvier 2023.

d'existence[609] (voir Carte 11). La rue Hengshan, généralement connue pour la diversité de ses bars[610], a également vu leur nombre drastiquement diminuer à partir de 2015-2016[611]. Un certain étonnement voire de l'incompréhension ont été exprimés par les clients du Cotton Club interrogés le 24 mars, tout comme par les journalistes qui se font le relais de ces fermetures[612]. Les causes de ces dernières restent assez floues. La seule justification parfois donnée est celle d'un bail de location arrivant à terme et non renouvelé [613].

En parallèle de ces récentes fermetures dans l'ancienne concession française, depuis les années 2010, de nombreux bars fleurissent au niveau du Bund (voir Carte 10). Le terme de Bund est ici considéré dans son acception large, qui prend notamment en compte le quartier résidentiel du même nom (*waitan jiedao*), et non pas seulement la berge située sur la rive gauche du Huangpu où l'ancienne concession britannique se situait, et qui a depuis été transformée en promenade (Sanjuan, 2009 : 20). Parmi les bars pouvant être considérés comme lieux de chant tels que définis dans cette thèse, on y trouve notamment le bar House of Blues and Jazz, implanté en 2008[614] au 60 de la rue Fuzhou et figure du jazz shanghaien[615] ; le bar Tian Di, situé au 6 de la rue Zhongshan et qui propose des concerts de jazz *live* ; ou encore le bar Unïco, qui propose également du jazz *live* depuis 2012[616] au 3 de la rue Zhongshan. D'autres bars, qui passent des bandes-son ou qui accueillent des DJ, et qui sont généralement haut de gamme, ont également été récemment implantés dans cette zone. Le Bar Rouge a par exemple ouvert en 2004[617], le Bar Captain est réputé depuis son ouverture au début des

[609] That's Shanghai, 21.03.2017, « Le Cotton Club ferme cette semaine (Cotton Club is Closing This Week), https://www.thatsmags.com/shanghai/post/18187/cotton-club-closing-on-march-25; Qdaily, 31.03.2017, « La dernière nuit du Cotton Club et ses 20 dernières années passées à faire de Shanghai cette ville vivante » (*Mianhua julebu de zuihou yiye, he ta gouqu ershi nian wei Shanghai zhe zuo chengshi suzao de shenghuo*), http://news.yibada.com/article--296754-1-1.html, consultés le 25 janvier 2023.
[610]https://www.travelchinaguide.com/attraction/shanghai/hengshan-road.htm, http://ph.china-embassy.gov.cn/eng/zggk/zgly/a/200604/t20060421_1336302.htm, consultés le 25 janvier 2023.
[611] Propos recueillis le 17 mars 2017 auprès d'une passante habitant le quartier, qui semblent être confirmés sur le site Internet suivant : http://news.yibada.com/article--296754-1-1.html, consulté le 25 janvier 2023.
[612] Voir les articles précédemment cités.
[613] Propos recueilli lors d'un entretien réalisé le 24 mars 2017 auprès d'un des serveurs du bar Cotton Club, et confirmés à la lecture des articles suivants : https://mixmag.asia/read/the-shelter-in-shanghai-is-closing-forever-local#:~:text=The%20Shelter%2C%20a%20stalwart%20in,HI%2C%20The%20Shelter%20is%20closing, http://news.yibada.com/article--296754-1-1.html, consultés le 25 janvier 2023.
[614] https://www.smartshanghai.com/venue/1960/House_of_Blues_and_Jazz_shanghai, consulté le 25 janvier 2023.
[615] Le bar House of Blues and Jazz, été initialement implanté en 1995 au 44 de la rue Sinan, puis au 158 de la rue Maoming et enfin depuis 2008 sur le Bund au 60 de la rue Fuzhou. https://www.petitfute.co.uk/v44012-shanghai/c1169-s-amuser-sortir/c1048-spectacles/c236-club-de-jazz/246960-house-of-blues-and-jazz.html, consulté le 25 janvier 2023.
[616] https://fr.foursquare.com/v/un%C3%AFco/5013ca26e4b07f20b30e1ceb, https://www.meet-in-shanghai.net/travel-city/food/food-detail.php?id=798, consultés le 25 janvier 2023.
[617] https://barrougeclubs.com/sh/, consulté le 25 janvier 2023.

années 2010[618] pour la vue qu'il offre, et le bar-restaurant The Nest est également connu depuis décembre 2014 pour sa musique de type électronique et rock indépendant[619].

Parmi ces bars réunis sur le Bund, plusieurs se revendiquent comme symboliques des années 1920-1930, tels le bar House of Blues and Jazz, dont l'un des objectifs affichés est de « se reconnecter avec les racines de la musique jazz et blues de Shanghai »[620] ou encore le bar Tian Di présenté comme « rendant hommage au Shanghai des années 1930 »[621]. Ce double mouvement de fermeture de bars emblématiques dans l'arrondissement de Xuhui et d'ouverture de nouveaux bars au niveau du Bund pourrait donc être le signe, comme le suggère un journaliste interrogé au Cotton Club, de « la volonté du gouvernement de recréer la ville telle qu'elle l'était dans les années 1930 »[622].

5.2.2.2. Une stratégie municipale de patrimonialisation du Bund, explication possible de la nouvelle concentration de bars sur le Bund

Dans les années 1920-1930, le Bund, sous influence anglo-américaine pour sa majeure partie, était considéré comme « le cœur de la ville étrangère » et « le centre des affaires et des loisirs » (Bergère, 2005 : 50). Le jazz était alors largement associé au Bund[623]. À l'époque un grand nombre de bars y était implanté, comme le Shanghai Club, premier de la sorte ouvert au numéro 2 de l'actuelle rue Zhongshan. La réhabilitation architecturale de ce bar sous sa forme originale en 2011 semble désormais s'inscrire dans une stratégie globale de patrimonialisation municipale du Bund, relativement récente, puisqu'en 1989 ce bar avait au contraire été détruit pour laisser place à la chaîne de restauration rapide KFC[624]. L'installation de nouveaux bars dans cette zone depuis les années 2010 s'inscrirait donc également dans cet objectif supposé de faire du Bund un symbole du Shanghai des années 1920-1930, considéré comme « âge d'or » de la ville (Arkaraprasertkul, 2010 : 239). Les bars, par leur nature même, leur ambiance, leur architecture et pour certains par les représentations de jazz qu'ils proposent, sont généralement associés au souvenir du Shanghai international des années 1930. Favoriser l'implantation d'un grand nombre d'entre eux au niveau du Bund, c'est donc faciliter

[618] https://site.douban.com/dadabar/widget/notes/1482091/note/226167044/, consulté le 25 janvier 2023.
[619] https://www.smartshanghai.com/venue/11919/the_nest, consulté le 25 janvier 2023.
[620] « reconnecting with the roots of jazz and blues music », https://www.youtube.com/@houseofbluesjazzshanghai4944/about, consulté le 25 janvier 2023.
[621] « pays homage to the Shanghai of the 1930s », https://www.smartshanghai.com/venue/4105/Cabaret_shanghai, consulté le 25 janvier 2023.
[622] Extrait d'entretien réalisé le 24 mars 2017 auprès d'un journaliste venue récolter les impressions des spectateurs à la veille de la fermeture du Cotton Club.
[623] https://www.historichotels.org/hotels-resorts/fairmont-peace-hotel/history.php, consulté le 27 janvier 2023.
[624] https://bevvy.co/articles/the-long-bar-shanghais-oldest-watering-hole/11523, consulté le 26 janvier 2023.

l'association entre cette zone et cette époque particulière. Le Bund redeviendrait donc symboliquement le lieu dans Shanghai où les souvenirs d'une période historique présentée comme glorieuse et constitutive de l'identité actuelle de la ville s'expriment.

Depuis 2003, le Bund est catégorisé, d'après le Plan de sauvegarde de la ville historique de Shanghai (*Shanghai lishi wenhua mingsheng baohu guihua*), parmi les 12 zones typiques de l'histoire et de la culture de la ville (*12 pian lishi wenhua fengmao qu*)[625]. L'objectif de préservation de cette zone est également rappelé dans le 13ème plan culturel de la ville où la nécessité de « combiner rénovation urbaine et protection du patrimoine culturel et historique »[626] est spécifiée. La désignation spécifique du Bund comme zone typique est également rappelée dans le plan directeur de la ville de Shanghai (2015-2040) (*Shanghai shi chengshi zongti guihua (2015-2040) gangyao gaiyao*). La « ligne rouge de protection historique et culturelle » est alors présentée comme s'inscrivant avec « la ligne rouge de protection écologique » dans « la ligne rouge de la gestion et du contrôle de l'espace urbain »[627].

Ces 12 zones typiques de l'histoire et de la culture de la ville correspondent à des zones « où des bâtiments historiques de même style architectural, ainsi que des motifs spatiaux et un paysage environnant qui incarnent pleinement les caractéristiques régionales, culturelles et historiques de certaines époques spécifiques de Shanghai, se concentrent »[628]. La préservation de ces zones passe avant tout par une « protection du style et des particularités » de chacune d'entre-elles[629]. Le principe central est alors de « protéger l'intégrité de l'espace historique »[630] des zones concernées, généralement construites avant les années 1950. Une attention toute particulière est alors accordée à la réhabilitation d'anciens bâtiments qui répond au principe

[625] Zhou Jian, 15.11.2016, « Recherche sur le patrimoine urbaine et sa conservation » (*Chengshi yichan ji qi baohu tixi yanjiu)*, Réseau de planification urbaine chinoise (*Zhongguo chengshi guihua wang*), http://m.planning.org.cn/zx_news/5469.htm, consulté le 26 janvier 2023.
[626] « Jiang lishi wenhua yichan baohu yu chengshi geng xin xiang jiehe », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 24.
[627] « Lishi wenhua baohu hong xian […] shengtai baohu hongxian […] chengshi kongjian guankong de dixian », Bureau du groupe pilote pour l'élaboration du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (*Shanghai shi chenghsi zongti guihua bianzhi gongzuo lingdao xiaozu bangongshi*), décembre 2015, Aperçu du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (2015-2040) (*Shanghai shi chengshi zongti guihua (2015-2040) gangyao gaiyao*), p. 58.
[628] « Lishi jianzhu jizhong cheng pian, jianzhu yangshi, kongjian geju he jiequ jingguan jiao wanzheng di tixian shanghai mou yi lishi shiqi di yu wenhua te dian di diqu », Comité du logement de la ville de Shanghai (*Shanghai shi fangwu guan li ju*), 14.04.2020, « Règlement sur la protection des zones typiques de l'histoire et des bâtiments historiques d'exception à Shanghai » (*Shanghai shi lishi fengmao qu he youxiu lishi jianzhu baohu tiaoli*), http://fgj.sh.gov.cn/yxlsjz/20200414/4e20b42c7b3541cdac34bc12a841ce2a.html, consulté le 26 janvier 2023.
[629] « Fengmao baohu jiefang », Zhou Jian, 15.11.2016, « Recherche sur le système de protection des villes et du patrimoine » (*chengshi yichan ji qi baohu tixi yanjiu)*, Réseau de la planification urbaine chinoise (*Zhongguo chengshi guihua wang*), http://m.planning.org.cn/zx_news/5469.htm, consulté le 26 janvier 2023.
[630] « Baohu qi lishi kongjian de wanzheng ».

« d'entrelacer l'ancien et le nouveau » (*xinjiu jiaocuo*). D'après le réseau de planification urbaine chinoise (*zhongguo chengshi guihua wang*), ce mode de protection se rapproche « du concept de protection de patrimoine urbain », puisque ces zones permettent avant tout une protection allant « des quartiers […] aux bâtiments historiques »[631]. Autrement dit, il s'agit pour la Municipalité de Shanghai de mettre en œuvre une patrimonialisation historique.

La zone du Bund définie comme zone typique de l'histoire et de la culture s'étend sur 101 hectares, et elle est délimitée à l'est par le Huangpu et la rue Wuchang ; au nord par la rue Tiantong ; à l'ouest par la partie nord et la partie centre de la rue He'nan et au sud par la partie est de la rue Yan'an[632] (voir Carte 10). Selon le Bureau d'archives de la construction urbaine de Shanghai (*Shanghai shi chengjian dang'an guan*), la spécificité historique du Bund réside principalement dans l'architecture de ses bâtiments héritée des années 1920-1930, aux « styles éclectiques » qui mélangent « style néoclassique européen » et « style chinois »[633]. Dans son rapport d'une vingtaine de pages consacré au « renouvellement urbain » (*chengshi gengxin*) du Bund, le Bureau de recherche nationale de Suzhou sur les zones protégées historiquement et culturellement (*Suzhou guojia lishi wenhua mingcheng baohu qu yanjiu shi*) fait figurer sur une carte, bâtiment par bâtiment, la structure urbaine qui existait à l'époque dans cette zone désormais définie comme « typique de l'histoire et de la culture de la ville »[634]. Le Shanghai Club (*Shanghai zonghui*), ainsi que la Sassoon House (*Sha xun dasha*) – aussi connue sous le nom de Cathay Hotel ou Peace Hotel (*Heping fandian*)[635] –, font partie des 98 bâtiments protégés (*baohu jianzhu*). Si le Shanghai club est connu pour être le premier bar de jazz à avoir été construit dans les années 1920, la Sassoon House accueille « le plus ancien groupe de jazz encore actif aujourd'hui »[636]. Ce groupe de jazz est connu sous le nom de « vieux groupe de

[631] « Chengshi yichan baohu de linian […] lishi diduan […] lishi jianzhu ».
[632] Bureau des archives locales de Shanghai (*Shanghai shi difangzhi bangongshi*), 09.07.2018, « Annexe 2 : Liste des zones typiques de l'histoire et de la culture de Shanghai (*Fulu 2 Shanghai shi lishi wenhua fengmao qu yilan*) », https://www.shtong.gov.cn/n189149/20210701/269452.html, consulté le 26 janvier 2023.
[633] « Fengge xiang ronhe […] ouzhou xin gudian zhuyi jianzhu fengge […] zhongxi hebi », Bureau d'archives de la construction urbaine de Shanghai (*Shanghai shi chengjian dang'an guan*), 18.12.2010, « L'immeuble 12 du Bund – un bâtiment représentatif de la zone de protection typique de l'histoire et de la culture du Bund de Shanghai (*Waitan 12 dalou – Shanghai waitan lishi wenhua fengmao baohu qu de jianzhu daibiao*), http://www.pipcn.com/research/201012/14594.htm, consulté le 26 janvier 2023.
[634] Bureau de recherche nationale de Suzhou sur les zones protégées historiquement et culturellement (*Suzhou guojia lishi wenhua mingcheng baohu qu yanjiu shi*), 03.08.2021, « Réaliser "la deuxième phase" du renouvellement urbain pour rendre plus attractif l'ensemble du "Bund financier" (*jianli "di er limian" gengxin jizhi huan liang"waitan jinrong" mingpian dise"*) », p. 2.
[635] https://www.historichotelsthenandnow.com/peaceshanghai.html, consulté le 26 janvier 2023.
[636] « "Old Jazz Band" is likely the oldest living and longest-performing musical group alive today », Lukefater, 14.11.2019, « Le bar de jazz de l'hôtel de la Paix à Shanghai (Peace Hotel Jazz Bar – Shanghai China) », Atlas Obscura, https://www.atlasobscura.com/places/peace-hotel-jazz-bar, consulté le 27 janvier 2023.

jazz » (*Old jazz band*) depuis les années 1980 et « perpétue [depuis ces années-là…] les rythmes syncopés des années 30 »[637].

Lors de la réhabilitation de cette zone, une attention toute particulière a été accordée à la conservation de l'architecture extérieure de ces deux lieux, à la fois emblématiques du Bund des années 1930 et du jazz à Shanghai. Le Shanghai Club, qui a laissé place au Shanghai Waldorf Astoria, a gardé son « style néoclassique britannique » (*yingguo xin gudian zhuyi fengge*)[638] (voir Planche 29). Le Peace ou Cathay Hotel, situé au numéro 20 de la rue Zhongshan, est devenu, depuis 2010, le « bâtiment nord » du Fairmont Peace Hotel, tout en conservant son « style art déco shanghaien »[639] (*Shanghai zhuangshi yishu pai fengge*). Le Palace Hotel (*Huizhong fandian*), également classifié parmi les 98 bâtiments à protéger, a aussi été intégré au complexe Fairmont Peace Hotel en tant que « bâtiment sud » ou « Swatch Art Peace Hotel ». Ce dernier, implanté au numéro 19 de la rue Zhongshan, a conservé son « style commercial » aussi connu comme style de Chicago ou style renaissance américaine[640].

[637] AFP, 06.09.2017, « A Shanghai, les papys du jazz ressuscitent les Années folles », https://www.lepoint.fr/insolite/a-shanghai-les-papys-du-jazz-ressuscitent-les-annees-folles-06-09-2017-2154874_48.php, consulté le 27 janvier 2023.

[638] Bureau d'archives de la construction urbaine de Shanghai (*Shanghai shi chengjian dang'an guan*), 30.01.2020, « Mémoires de Shanghai – Shanghai classique – Le Bund zone typique de l'histoire et de la culture » (*shen cheng jiyi – jingdian Shanghai – waitan lishi wenhua fengmao qu*), https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzI0NTUyNzE5NA==&mid=2247485921&idx=1&sn=9ef662c02b3ecd3bdb5c4a1697fcb9b1&chksm=e94c6e14de3be7026ed538d9636f9387327c9409cd7b8d7986b1a3cf623e65e56b91b2ede6c5&scene=4#wechat_redirect, consulté le 26 janvier 2023.

[639] Bureau d'archives de la construction urbaine de Shanghai (*Shanghai shi chengjian dang'an guan*), 30.01.2020, « Mémoires de Shanghai – Shanghai classique – Le Bund zone typique de l'histoire et de la culture » (*shen cheng jiyi – jingdian Shanghai – waitan lishi wenhua fengmao qu*), https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzI0NTUyNzE5NA==&mid=2247485921&idx=1&sn=9ef662c02b3ecd3bdb5c4a1697fcb9b1&chksm=e94c6e14de3be7026ed538d9636f9387327c9409cd7b8d7986b1a3cf623e65e56b91b2ede6c5&scene=4#wechat_redirect, consulté le 26 janvier 2023.

[640] « Chicago Commercial-style architect », https://www.historichotels.org/hotels-resorts/fairmont-peace-hotel/history.php, consulté le 27 janvier 2023.

Carte 10 : Le Bund, une zone patrimonialisée où des bars haut de gamme se concentrent

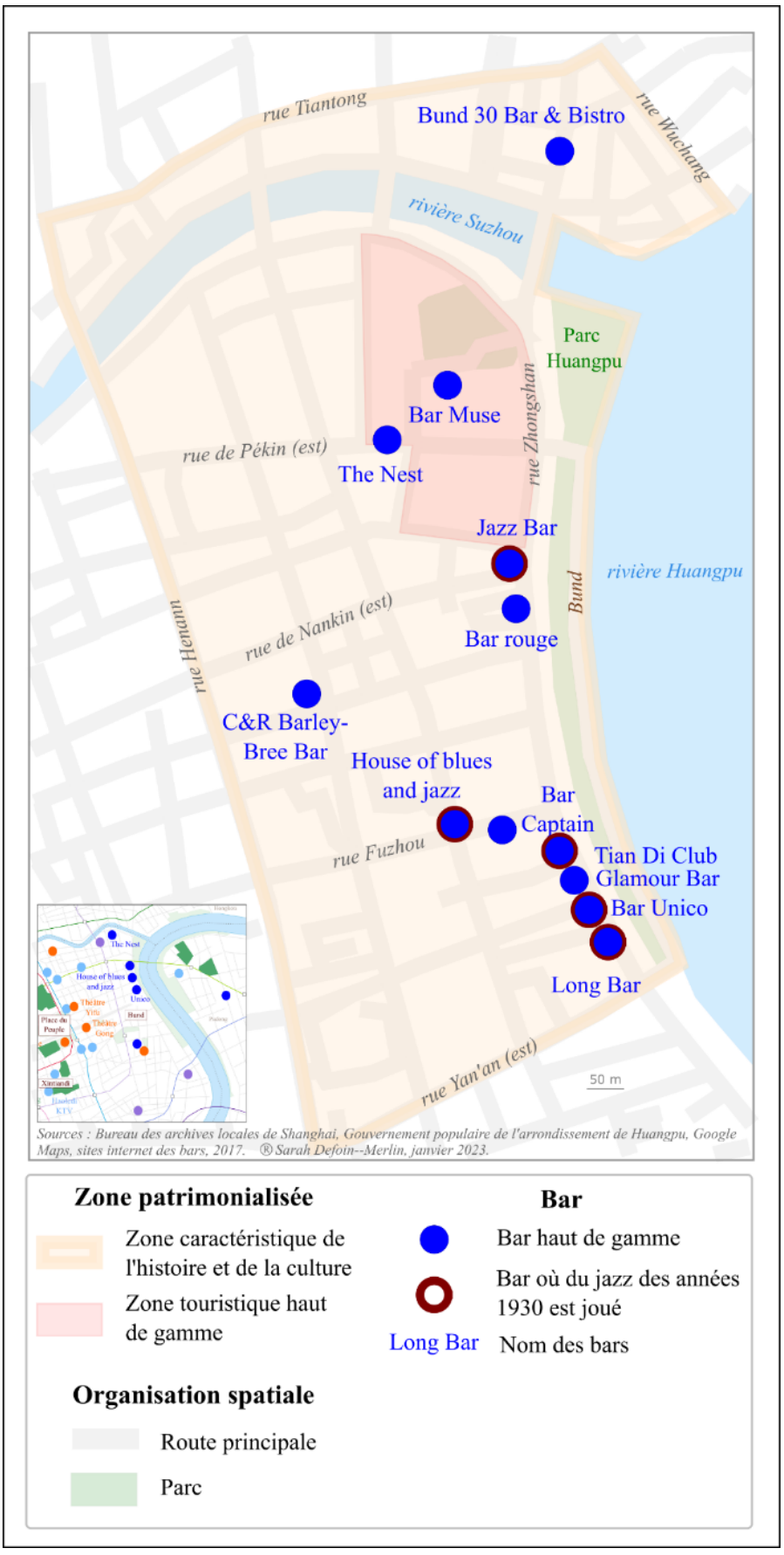


Planche 29 : Sur le Bund, de nombreux hôtels qui accueillaient des bars dans les années 1930 sont aujourd'hui restaurés

a) Le Shanghai Club (1909) au style néoclassique britannique devenu le Shanghai Waldorf Astoria (2010)



Source : https://www.thatsmags.com/shanghai/post/13385/a-look-back-at-the-shanghai-club-building, consulté le 1er août 2023.



Source: https://www.cntraveler.com/hotels/china/shanghai/waldorf-astoria-hotel-at-shanghai-on-the-bund, consulté le 1er août 2023.

b) Le Cathay ou Peace Hotel (1929), de style art déco shanghaien, devenu le bâtiment nord du Fairmont Peace Hotel (2010)



Source : https://www.virtualshanghai.net/Photos/Images?ID=1134, consulté le 1er août 2023.



Source : https://dreamofacity.com/2014/08/26/the-cathay-hotel-shanghai-todays-fairmont-peace-hotel/, consulté le 1er août 2023.

c) Le Palace Hotel (1906), au style de Chicago, devenu le bâtiment sud du Fairmont Peace Hotel, aussi appelé le Swatch Art Peace Hotel (2011)



Source: https://www.virtualshanghai.net/Photos/Images?ID=15060, consulté le 1er août 2023.



Source : https://www.swatchgroup.com/fr/services/archives/2018/ouverture-du-swatch-art-peace-hotel-shanghai, consulté le 1er août 2023.

Au sein du Shanghai Waldorf Astoria, le Long Bar tente de « recréer le style de vie luxuriant des élites coloniales du Shanghai des années 1920-1930 », en proposant notamment, le soir, des concerts de musique jazz, le plus souvent interpétés par des artistes internationaux[641]. Le Fairmont Peace Hotel accueille toujours le « Old Band Jazz » tous les jours à partir de 18h 30 au sein de son « Jazz Bar », présenté sur le site Internet de l'hôtel comme « inspiré de ce qui était proposé dans les années 1920-1930 » et « seule adresse en Chine pour écouter du jazz légendaire et être transporté instantanément dans les bars privés des années 1920-1930, au décor confortable et authentique »[642]. La patrimonialisation allie donc ici architecture et fonction des bâtiments en vue de recréer cette période de l'âge d'or shanghaien de manière la plus aboutie possible dans l'imaginaire collectif.

Désormais, la plupart de ces bars se situent toutefois au sein d'hôtels luxueux et sont à des prix prohibitifs pour la grande majorité des habitants. Cette orientation s'explique, en partie, par le « projet de reconstruction de la base du Bund[643] » (*Waitan yuan xiangmu jianshe*) débuté en 2002 et achevé en 2010 au moment de l'Exposition universelle[644], soit sept ans après la

[641] « Recreates the opulent lifestyle of the colonial elites of Shanghai in the 1920's and 30's », https://www.asia-bars.com/2012/10/long-bar-at-waldorf-astoria-shanghai-on-the-bund/, consulté le 27 janvier 2023.
[642] « Inspired by what was on offer in the 1920's and 1930's. […]the only address in China for legendary jazz, carrying guests instantly back to the private clubs of the 20's and 30's with its comfortable and authentic décor. », https://www.fairmont.com/peace-hotel-shanghai/, consulté le 27 janvier 2023.
[643] Le terme « base du Bund » (*waitan yuan*) fait référence au fait que cette zone est le début géographique du Bund, mais aussi que c'est dans cette zone que les premiers bâtiments du Bund ont été construits.
[644] http://www.chinadaily.com.cn/dfpd/expo2010/2010-04/30/content_9799242.htm, consulté le 27 janvier 2023.

classification du Bund en tant que zone représentative de la culture et de l'histoire de Shanghai. Seule la partie nord de la zone, délimitée par la partie sud de la rue Suzhou au nord, la rue Dianchi au sud, la rue Huqiu à l'ouest et la rue Zhonghan à l'est, était concernée par ce projet[645] (voir Carte 10). Il s'agissait alors de réaménager cette zone en vue de la patrimonialiser en suivant le principe « restaurer les particularités, remodeler la fonction »[646].

La Municipalité a choisi de réhabiliter 11 bâtiments historiques protégés (*11 dong lishi baohu jianzhu*) pour faire de cette zone « le quartier de luxe le plus haut de gamme de Shanghai »[647]. Certains bâtiments historiques, comme le Yifeng (*Yifeng dasha*), ont été transformés en boutiques de luxe. Au sein de ce qui est désormais appelé le « bâtiment Yifeng de la base du Bund » (*Yifeng waitan yuan*), un centre commercial haut de gamme, plus généralement connu sous l'appellation Arcade Peninsula[648] du nom de l'hôtel Peninsula qui s'y trouve (*bandao jiudian*), a été construit. Des restaurants et des bars de luxe y ont également été ouverts comme le bar Muse situé au 5ème étage. L'ancien club d'aviron (*huachuan julebu*) de Shanghai, situé dans cette zone nord du Bund, a également été transformé en un bar et un restaurant hauts de gamme.

L'ambition affichée à l'époque par le responsable de l'arrondissement de Huangpu était déjà d'étendre ce principe à l'ensemble du Bund, zone historique et culturelle protégée comprise, pour en faire « une zone de luxe haut de gamme » (*dingji gaoduan fengmao qu*). La deuxième phase de renouvellement, commencée en 2021, devrait se terminer en 2030 et semble suivre ce même principe[649]. Cette orientation explique en partie la transformation des lieux emblématiques du jazz shanghaien des années 1920-1930 en bars et en restaurants de luxe, ainsi que la multiplication, dans cette zone, de nouveaux bars luxueux qui ne proposent pas nécessairement des représentations de jazz.

---

[645] L'ensemble des informations données dans la suite de ce paragraphe sont tirées de : Gouvernement populaire de l'arrondissement de Huangpu de la ville de Shanghai (*Shanghai shi Huangpu qu renmin zhengfu*), 19.09.2012, « La base du Bund se transforme en une zone haut de gamme » (*waitan yuan zao wei shanghai dingji gaoduan fengmaoqu*), https://hpq.sh.gov.cn/xw/001001/20120919/69e1dcf0-234b-404d-840a-e004b073c1e1.html, consulté le 27 janvier 2023.

[646] « Chong xian fengmao, chong su gongneng ».

[647] « Shanghai zuigao duan shehua quyu ».

[648] https://www.peninsula.com/fr/shanghai/shopping, consulté le 27 janvier 2023.

[649] Bureau de recherche nationale de Suzhou sur les zones protégées historiquement et culturellement (*Suzhou guojia lishi wenhua mingcheng baohu qu yanjiu shi*), 03.08.2021, « Réaliser "la deuxième phase" du renouvellement urbain pour rendre plus attractif l'ensemble du "Bund financier" (*jianli "di er limian" gengxin jizhi huan liang"waitan jinrong" mingpian dise"*) », p. 5-6.

5.2.2.3. Une zone patrimonialisée tournée avant tout vers la consommation de luxe

L'implantation de bars luxueux, parfois de jazz, au niveau du Bund témoigne de la transformation de cette zone en une zone avant tout de consommation haut de gamme. Le prix élevé des consommations dans ces bars – il faut par exemple compter au minimum une centaine d'euros pour pouvoir accéder au « Jazz Bar » et au « Long Bar »[650] – témoigne également d'une zone pensée avant tout pour les habitants les plus fortunés. Wang Weiqiang, professeur à l'École d'architecture et d'urbanisme de l'université de Tongji, dresse le constat de « zones typiques de la culture et de l'histoire » devenues lieux de « concentration des fonctions de consommation » avec une « tendance à la consommation raffinée »[651]. En étudiant les types d'établissements présents à Shanghai et en particulier dans les 12 zones typiques de la culture et de l'histoire à Shanghai, il est ainsi apparu que « 54 % des grands magasins de moyen à haut de gamme, 57 % des boutiques de mode, 56 % des restaurants haut de gamme, 77 % des bars haut de gamme, 41 % des hôtels de luxe et plus de 70 % des centres d'exposition et des lieux d'art de Shanghai »[652] se situaient dans ces zones patrimonialisées. La présence de nombreux bars luxueux sur le Bund n'est donc pas isolée et il serait intéressant de voir quelle est la proportion de bars implantés dans chacune de ces zones, afin de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse selon laquelle Bund et bar proposant en particulier des concerts de jazz *live* seraient deux variables de la même stratégie de patrimonialisation du Shanghai des années 1930.

Pour Wang Weiqiang, « cette interrelation entre les zones de consommation haut de gamme et les zones historiques et culturelles n'est pas fortuite »[653]. Cette dernière peut notamment s'expliquer par un « développement social urbain », reflet de « l'évolution des tendances sociales » et d'une plus grande tendance à la « consommation ostentatoire » et à la « consommation symbolique »[654], en lien avec l'élévation du niveau de vie de la classe moyenne shanghaienne depuis les années 2000. Dans le cas de la réhabilitation et de la patrimonialisation du Bund, plusieurs intérêts, parfois contradictoires, ont dû être pris en

---

650 https://www.tripadvisor.fr/Restaurant_Review-g308272-d3631305-Reviews-The_Jazz_Bar-Shanghai.html, https://www.tripadvisor.fr/Restaurant_Review-g308272-d3803001-Reviews-Long_Bar_at_Waldorf_Astoria_Shanghai_on_the_Bund-Shanghai.html, consultés le 30 janvier 2023.

651 « xiaofei de zhineng zai lishi wenhua fengmao qu de jiju […]xiaofei juyou jingzhi hua de qushi ». L'ensemble des éléments cités dans ce paragraphe sont tirés de l'article en ligne suivant : Wang Weiqiang, 23.10.2006, « Évolution spatiale des zones typiques de l'histoire et de la culture » (*lishi wenhua fengmao qu de kongjian yanjin*), https://m.aisixiang.com/data/11412.html, consulté le 30 janvier 2023.

652 « Shanghai 54 % de zhonggaodang baihuo shangdian, 57 % de shishang jingpin dian, 56 % de gaodang canting, 77 % de gaodang jiuba, 41 % de haohua jiudian, 70 % yishang de huizhan zhongxin he meidhu changguan dou fenbu zai zhe ge lishi wenhua fengmao qu nei ».

653 « Gaoduan xiaofei quyu he lishi wenhua fengmao qu zhi jian de xianghu guanlian bing bushi ouran de ».

654 « Chengshi shehui fazhan […] shehui sichao bianqian […] xuanyao xing xiaofei […] fuhao xiaofei ».

compte ; d'une part, « l'image voulue par le gouvernement », ainsi que « les directives pour la protection et l'amélioration des fonctions urbaines » ; et, d'autre part, « les intérêts des entreprises » couplés à « l'influence du capital international »[655]. Cette apparente contradiction entre « authenticité de la protection » et « caractère lucratif du capital » à laquelle les zones typiques de la culture et de l'histoire sont confrontées illustre la nécessité de prendre en considération leur « développement indépendant lié à la demande du marché » pour mieux les préserver [656] . Selon Wang Weiqiang, ce développement capitalistique de la zone patrimonialisée du Bund a eu pour conséquence, plutôt positive, d'attirer l'attention nationale et même internationale sur cette zone. A contrario, ce « développement purement à destination des touristes » a modifié « la configuration fonctionnelle de cette zone »[657].

La zone patrimonialisée du Bund devient dès lors destinée avant tout aux habitants généralement aisés, qu'ils soient de passage ou résidants. Plusieurs projets, notamment ceux de Xintiandi, Tianzifang et de « la rue traditionnelle des années 1930 » (*Shanghai Street 1930*), tous les trois rattachés à des zones typiques de la culture et de l'histoire, sont également symboliques de cette stratégie municipale de patrimonialisation historique et élitiste du Shanghai des années 1930.

Le projet Xintiandi, inauguré en 2001, a été envisagé par les autorités municipales comme un lieu permettant de donner au niveau international une image – nécessairement construite voire artificielle – de la ville comme « Paris de l'Orient » regretté. Les architectes ont alors choisi de démolir la plupart des anciens *shikumen*[658] et de les reconstruire plus ou moins à l'identique de manière à leur « conférer un côté attrayant des années 1930 » [659] (Lau et Wang, 2009 : 59). De nombreux bars, restaurants et commerces s'y sont ensuite installés et Xintiandi est désormais présenté comme une zone où héritage historique et luxe moderne s'entremêlent. Xintiandi est donc devenu peu à peu « un lieu unique et populaire en termes commercial et récréatif »[660], fréquenté quasi exclusivement par les élites locales, les expatriés et les touristes voyant dans ce lieu le moyen « de goûter à la vie shanghaienne »[661] (He, 2007 : 181), alors même que, comme la plupart des lieux patrimonialisés, il a été dénaturé.

[655] « Zhengfu xingxiang de zhuiqiu […] chengshi gongneng baohu he tisheng de yaoqiu […] qiye jituan de liyi suqiu […] guoji ziben de yingxiang ».
[656] « Baohu de yuan zhenxing […] ziben de zhu li xing […] yiju shichang xuqiu zizhu xunqiu fazhan ».
[657] « Danchun yi luyou wei dao xiang de fazhan […] yingxiangle fengmao qu de gongneng peizhi ».
[658] Les *shikumen* sont des maisons construites à Shanghai des années 1860 aux années 1930, aujourd'hui signes de cette époque passée, et le plus souvent patrimonialisées.
[659] « Provide a 1930s appeal ».
[660] « a unique and popular commercial and recreational site ».
[661] « to have a taste of "Shanghai" life ».

La quartier Xintiandi est en effet présenté par plusieurs chercheurs comme un lieu factice conçu comme « un montage de toutes les images et notions incongrues et fragmentées de la ville »[662] (Lin, 2011 : 88). Pour beaucoup, ce quartier a donc perdu sa particularité puisque « les habitants originels délocalisés en banlieue ou en périphérie ont emporté avec eux leurs modes de vie et leurs pratiques et par là même l'authenticité de ces quartiers traditionnels » (Tan, 2016 : 48).

Cette dénaturation des lieux sélectionnés comme lieux d'expression du patrimoine local apparaît également dans le projet de Tianzifang, même si celui-ci a été, en quelque sorte, patrimonialisé par la population elle-même. Dans ce projet, le gouvernement semble avoir uniquement avalisé la conservation de ce quartier décidée initialement par les habitants. Ces derniers se sont ainsi mobilisés pour empêcher la déconstruction des *lilong*[663] au sein desquels ils vivaient. Peu à peu, ces *lilong* sont devenus aux yeux des touristes, chinois ou occidentaux, un signe d'authenticité historique de la ville. Face à cette affluence de touristes et d'entrepreneurs, le gouvernement a entrepris d'adapter ce quartier avec pour conséquence le départ de plusieurs habitants originels, qui ne pouvaient plus faire face à l'élévation du coût de la vie. Le quartier a donc perdu une bonne part de sa singularité, imposant ainsi « une relecture sélective de l'histoire locale à travers une reconstruction aseptisée d'un lieu de vie » (Padovani, 2015 : 78).

L'exemple le plus marquant visuellement de cette patrimonialisation à destination des classes moyennes supérieures et des touristes réside certainement dans la création du passage de la « Rue traditionnelle des années 1930 », construit artificiellement de manière souterraine au niveau de la station de métro « place du Peuple ». Cette rue est en réalité une véritable attraction touristique par les nombreux commerces qui y sont implantés, allant des magasins de souvenirs à ceux de vêtements en tout genre, en passant par des établissements entièrement consacrés à des personnages de dessins animés. Cette prolifération fait oublier l'affiliation de la rue aux années 1930 (voir Planche 30), qui perd ainsi son authenticité supposée.

[662] « A montage of all the incongruous and fragmented images and notions of the city ».
[663] Les *lilong* sont des ruelles shanghaiennes construites dans les années 1930, aux maisons de style occidental historiquement occupées par des Chinois de classes moyenne et ouvrière et, pour la plupart, aujourd'hui menacées de déconstruction.

Planche 30 : La rue 1930 : un exemple de lieu patrimonialisé avec une visée touristique

a) L'entrée de la rue 1930



b) L'intérieur de la rue 1930



Clichés : Sarah Defoin--Merlin, 26 mars 2017.

Le décor bâti à l'entrée de cette « rue traditionnelle » (voir photos a) peut laisser supposer une reconstruction du Shanghai des années 1930, aux pavés et à l'architecture spécifiques. Dès lors que l'on pénètre dans ce passage (voir photos b), le paysage laisse place à un lieu hautement touristique, empli de magasins de souvenirs. La structure traditionnelle des bâtiments des années 1930 s'efface alors devant les lumières et les couleurs criardes des magasins qui s'y sont installés.

5.3. Une gentrification de l'hypercentre shanghaien soutenue par la Municipalité et rendue visible par l'étude des environs des lieux de chant

En parallèle de cette patrimonialisation, destinée prioritairement aux élites et aux touristes – et qui semble jouer directement sur l'implantation des bars de jazz dans la ville–, une étude plus localisée menée en mars 2017 met également en lumière une tendance à la gentrification étatique avec des conséquences directes sur la répartition des lieux de chant au sein de la métropole.

5.3.1. Le quartier formé par la rue Yan'an (ouest), la rue Changshu, la rue Fuxing (ouest) et la rue Wukang , un quartier qui accueille théoriquement des lieux de chant variés mais dont certains types s'avèrent en réalité fermés

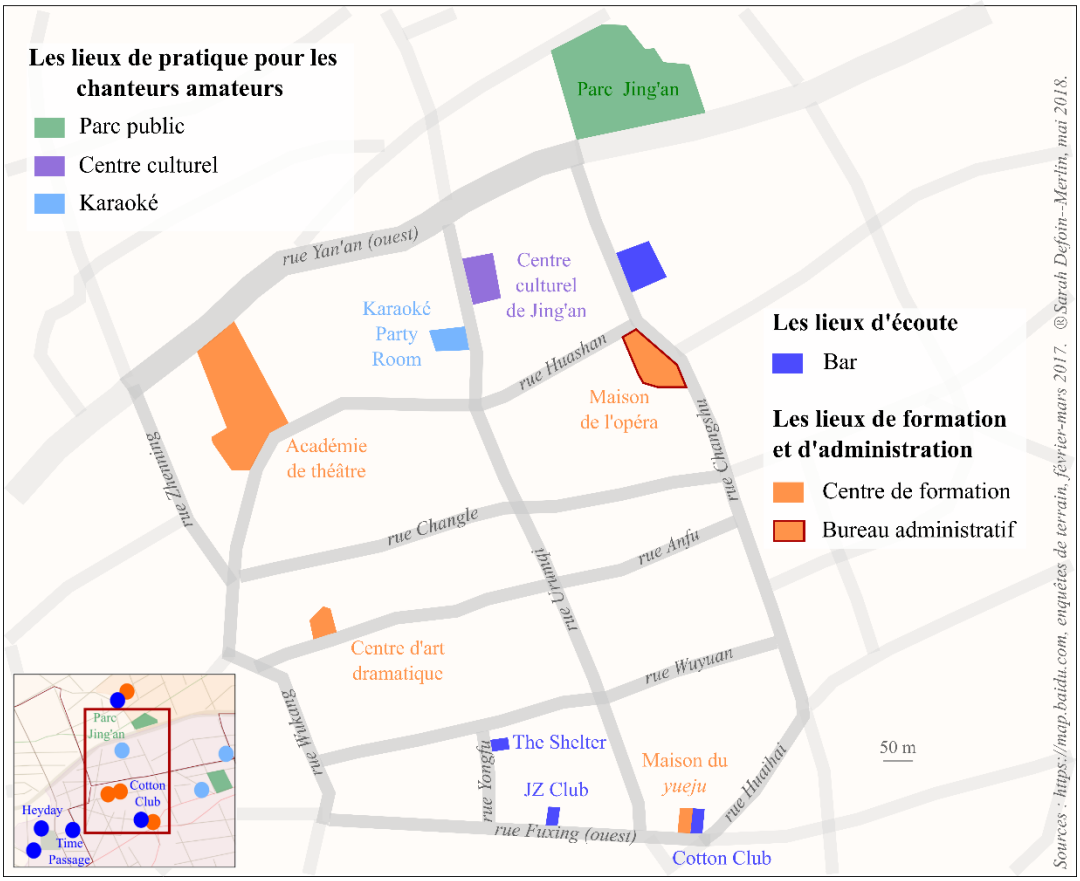
Le quartier formé par la rue Yan'an (ouest) au nord, la rue Changshu à l'est, la rue Fuxing (ouest) au sud et la rue Wukang prolongée par la rue Zhenning à l'ouest a initialement été choisi pour son apparente abondance de lieux variés dédiés au chant (voir Carte 11). D'après le recensement réalisé à partir des sites touristiques Internet, des cartes touristiques municipales et le référencement de ces lieux sur *Baidu ditu*, un karaoké, des bars, un centre culturel, un parc public et des centres de formation et de représentation d'opéras devaient ainsi s'y trouver. Néanmoins, à l'occasion du parcours rue par rue de ce quartier les 21 et 25 mars 2017 (voir le détail en Annexe 11), nombre d'entre eux se sont révélés clos. Plusieurs bars présents au croisement de la rue Yan'an (ouest) et de la rue Changshu, ainsi que le Cotton Club, le Shelter et le JZ Club, étaient ainsi fermés. De même, le karaoké répertorié sur le site de géolocalisation *Baidu ditu* au niveau de la rue Urumqi avait définitivement fermé ses portes en 2015, selon l'un des gardes présents à l'entrée du centre commercial dans lequel ce karaoké était implanté. En parallèle de ces lieux fermés définitivement, d'autres l'étaient pour travaux, comme le centre culturel de l'arrondissement de Jing'an (*Shanghai jing'an qu wenhua guan*), réouvert en juin 2017[664].

Au sein de ce quartier, les seuls lieux de chant ouverts semblent donc être des lieux soutenus par le gouvernement municipal. Le parc Jing'an, accessible gratuitement et directement géré par la Municipalité, accueillait ainsi, en 2017, plusieurs chorales mixtes d'une dizaine de personnes les samedis et dimanches après-midi. Au 630 de la rue Huashan, l'Académie de théâtre de Shanghai (*Shanghai xiju xueyuan – Shanghai Theatre Academy*), principalement consacrée à l'apprentissage des différents opéras provinciaux chinois et qui

[664] https://news.sina.com.cn/o/2018-12-05/doc-ihprknvt2557767.shtml, consulté le 31 janvier 2023.

propose occasionnellement des représentations publiques, dépend également directement du gouvernement municipal de Shanghai et du ministère chinois de la Culture[665]. Le Centre d'art dramatique de Shanghai (*Shanghai huaju yishu zhongxin – Shanghai Dramatic Arts Centre*) situé au 288 rue Anfu, bien que devenu depuis novembre 2009 une « entreprise culturelle étatique » (*guoyou wenhua qiye*) et non plus « une institution publique » (*shiwei danwei*), reste soutenu par le ministère de la Culture et le gouvernement municipal. La troupe qui y est accueillie à demeure est en effet la seule « troupe de théâtre de Shanghai appartenant à l'État » (*guo you huaju yuan tuan*)[666]. De même, la Maison du *yueju* (*Shanghai yue juyuan*) – implantée au 16 de la courée donnant sur le 10 rue Fuxing (ouest), – et la maison de l'opéra (*Shanghai geju yuan*) – située au 10 de la courée du 100 rue Changshu –, en tant que lieux accueillant des troupes d'opéras sont directement soutenus par la Municipalité dans le cadre de sa stratégie de patrimonialisation culturelle des opéras provinciaux.

Carte 11 : Le quartier formé par la rue Yan'an (ouest) au nord, la rue Changshu à l'est, la rue Fuxing (ouest) au sud et les rues Wukang et Zhenning à l'ouest, un quartier d'étude où une diversité de lieux de chant se concentrait initialement



[665] https://en.sta.edu.cn/509/list.htm, consulté le 31 janvier 2023.
[666] https://www.china-drama.com/shyx.html, consulté le 31 janvier 2023.

5.3.2. Un quartier en cours de gentrification, possible origine de la disparition progressive des bars et karaokés

Si la présence accrue de lieux consacrés à l'opéra au sein du quartier peut être perçue comme une des conséquences de la stratégie municipale de préservation des opéras locaux, cette dernière n'explique pas pourquoi les lieux de chant de types bars et karaokés disparaissent progressivement. Une attention portée à la structuration spatiale de ce quartier laisse entrevoir les marques d'une gentrification en cours, possible facteur explicatif de cette diminution du nombre de lieux de chant non soutenus par la Municipalité.

5.3.2.1. Plusieurs indices d'un quartier en cours de gentrification

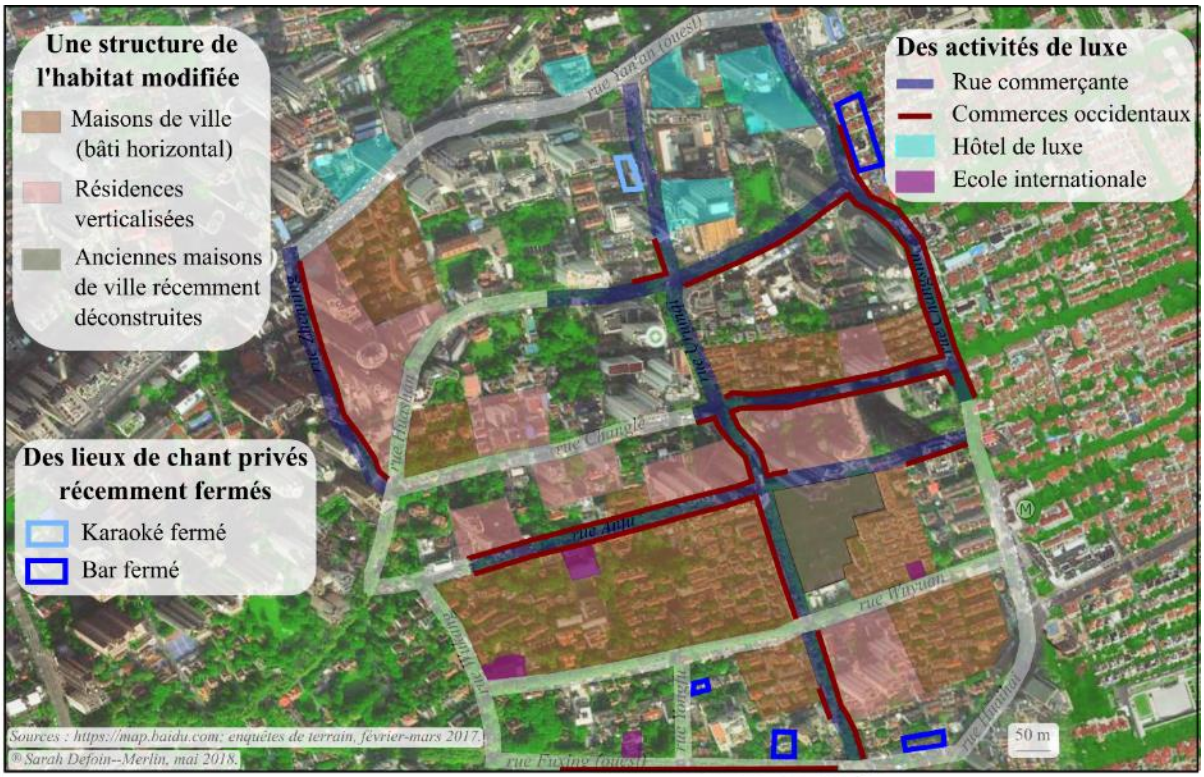
Lorsqu'on parcourt une à une les artères de ce quartier qui faisait partie de l'ancienne concession française, plusieurs indices de gentrification peuvent être relevés (voir Carte 12). La gentrification correspond au processus par lequel une population aisée remplace une population plus modeste dans un quartier défini. Elle se fait généralement par l'intermédiaire d'une réhabilitation immobilière qui concerne aussi bien les logements que les commerces (Clerval, 2022).

Au sein du quartier étudié, on trouve ainsi de nombreux cafés, des magasins de marques occidentales, en particulier de vêtements, et des agences immobilières à destination notamment des classes sociales moyenne et élevée. De ce point de vue, la rue Anfu est la plus remarquable, puisque les commerces qui s'y trouvent sont quasi exclusivement de type occidentaux. La rue Urumqi semble, elle, encore en cours de gentrification, puisque plusieurs magasins et restaurants de rue chinois plus modestes demeurent intercalés entre de nombreux commerces occidentaux et restaurants chinois de plus haute gamme (voir Planche 31). L'émergence, puis le maintien de : « cafés, petites boutiques de vêtements, bijouteries, maisons de thé haut de gamme, galeries et écoles d'arts, etc. »[667] (Arkaraprasertkul, 2018 : 1563) présents dans le quartier étudié (voir Annexe 11), sont interprétés par plusieurs auteurs comme le reflet des goûts de la classe moyenne, inspirés de l'élite internationale (Lau et Wang, 2009 : 58). Ces commerces sont alors le signe de l'installation de cette classe de population dans ces zones dès lors gentrifiées. Le poids de la gentrification dans le quartier étudié est d'autant plus visible que d'anciennes habitations ont été détruites pour laisser place à de hauts gratte-ciel, abordables seulement pour les classes les plus aisées (voir Photo 7).

[667] « the arrival of cafe´s, small-scale clothing boutiques and jewellery stores, high-end teahouses, elite arts and crafts schools, etc. ».

Par l'observation du quartier et des passants, on peut tenter de dresser un portrait type des habitants de ce quartier. Les écoles internationales pour jeunes enfants, comme les jardins d'enfants bilingues anglo-chinois – tel celui de « Fonshin » situé dans la rue Wuyuan et celui « Tiny Tots » dans la rue Fuxing (ouest) –, ainsi que les écoles maternelles et primaires franco-chinoises comme – celle « Aiju » dans la rue Anfu et celle « Anhui » dans la rue Fuxing (ouest) –, laissent supposer que les habitants sont en âge d'avoir de jeunes enfants et ont donc en moyenne entre 30 et 50 ans. Les frais de scolarité étant élevés dans ces écoles, les résidants sont certainement des expatriés occidentaux ainsi que des Chinois, si ce n'est des Shanghaiens, de classe sociale moyenne élevée ou aisée, dont la présence est un autre signe d'un quartier gentrifié ou en cours de gentrification (Lehman-Frisch, 2008 : 145).

Carte 12 : Des lieux de chant privés récemment fermés, signe, parmi d'autres, d'un quartier en cours de gentrification



Le quartier étudié porte plusieurs indices d'une gentrification en cours, dans laquelle la fermeture des bars et karaokés s'inscrit. De nombreux cafés, des magasins de marques occidentales, des agences immobilières à destination des classes sociales moyenne et élevée, de nombreuses écoles et structures d'accueil internationales pour jeunes enfants aux frais de scolarité élevés, voisinent avec des magasins et des restaurants de rue chinois plus modestes, notamment dans la rue Urumqi, et avec des habitations basses peu à peu détruites qui laissent place à des résidences verticalisées abordables seulement aux classes les plus aisées.

Planche 31 : Les rues Anfu et Urumqi caractéristiques du quartier étudié en cours de gentrification

a) La rue Anfu, une rue gentrifiée aux commerces majoritairement occidentaux

1. Côté droit de la rue

a.  b.  c. 

Clichés : Sarah Defoin--Merlin, 21 mars 2017.

Dans l'ordre des photos, prises le long de la rue Anfu depuis l'intersection avec la rue Urumqi et jusqu'au croisement avec la rue Wukang, on trouve les commerces de standing occidental suivants : une supérette Feidan, spécialisée dans la vente de produits importés, un caviste Just Grapes, un coiffeur Franck Prouvost, un Costa Coffee (photo a.), puis un spa, une laverie automatique et un studio de photographie (photo b.), enfin, un complexe regroupant un coiffeur Charme Hair Sculpture, un bijoutier Lux Bella et un studio de yoga (photo c.).

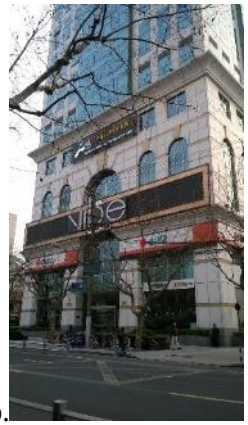
2. Côté gauche de la rue

a.  b.  c. 

Clichés : Sarah Defoin--Merlin, 23 mars 2017.

Parmi les indices de gentrification dans la rue Anfu, on trouve notamment, dans l'ordre des photographies prises dans le sens inverse de la sélection 1, un centre de formation en langues étrangères ELS, un magasin de décoration Casa (photo a), une pizzeria La Strada, un magasin de vêtement intitulé Très Sélect, une agence immobilière Andy House (photo b), et enfin l'école maternelle et primaire franco-chinoise Aiju (photo c).

b) La rue Urumqi, une rue en cours de gentrification où des restaurants de rue chinois persistent

a.  b.  c. 

Clichés : Sarah Defoin--Merlin, 25 mars 2017.

Malgré quelques signes de gentrification, comme la présence du Shanghai Hotel (photo a.) ou d'un centre commercial regroupant entre autres un restaurant japonais, un institut de beauté et une banque (photo b.), des restaurants chinois de rue demeurent toujours (photo c.).

Photo 7 : D'anciens quartiers déconstruits laissent place à de hauts gratte-ciel – Vue sur l'intersection entre la rue Urumqi (nord) et la rue Wuyuan dans l'arrondissement de Xuhui



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 28 mars 2017.

Au premier plan, en bas à gauche de la photographie, il est possible d'observer les traces d'une déconstruction d'anciennes habitations, qui devaient être semblables à celles situées en bas à droite de la photographie, et qui sont destinées à être remplacées par de grandes tours comme celles que l'on peut apercevoir à l'arrière-plan.

5.3.2.2. Les conséquences directes de la gentrification sur les bars et les karaokés

Les bars et les karaokés sont le plus souvent des lieux dont les locaux sont loués et qui, contrairement aux théâtres, ne sont pas soutenus financièrement par la Municipalité. Ces derniers sont donc soumis aux fluctuations du marché immobilier et en particulier à la hausse des prix de l'immobilier, partiellement provoquée par la gentrification. Ainsi, en 2009, le prix moyen du mètre carré variait, au sein des arrondissements où une majorité de bars et de karaokés sont implantés, de 14 001 à 16 000 RMB/m² dans les arrondissements de Jing'an, Huangpu et Luwan (intégré à celui de Huangpu depuis 2012), et de 11 001 à 14 000 RMB/m² dans ceux de Changning, Xuhui et Hongkou (Lau et Wang, 2009 : 59). La plupart des bars et des karaokés ne sont donc pas en mesure de répondre à la hausse des prix qui perdure depuis, et sont donc contraints de cesser toute activité. Un couple de chanteurs de jazz et de blues s'inquiétait déjà, en 2017, du risque de « disparition de la scène musicale » en raison d'un « centre-ville qui devient de plus en plus cher et qui affecte directement les lieux où l'on joue, puisque, si le prix est trop élevé, les gérants des bars ne sont pas en mesure de payer et sont

donc contraints de fermer »[668]. Un journaliste, interrogé au Cotton Club, constatait également que « ces deniers temps, dans le centre-ville, de nombreux bars et karaokés ferment »[669].

Dans certains cas, une baisse de la fréquentation s'ajoute aussi à cette hausse des prix, du fait du départ des populations auxquelles ces lieux de chant étaient initialement destinés. Ce dernier point semble concerner surtout les karaokés qui attirent avant tout la population chinoise de classe moyenne. Dans le cas du quartier étudié, la présence majoritaire d'Occidentaux et de Chinois de classe sociale élevée pourrait donc expliquer la disparition progressive des karaokés. Les marques dans le paysage urbain des fermetures récentes de ces bars et karaokés deviennent donc également des indices visuels d'une gentrification en cours.

La gentrification atteint également les chanteurs eux-mêmes, lorsqu'ils sont professionnels. Certains sont obligés de quitter le centre, où ils s'étaient installés à leur arrivée. Un chanteur se faisant appeler Kevin Maxim, venu il y a six ans des États-Unis, explique ainsi :

> « J'ai récemment déménagé du centre-ville, car cette partie de la ville est devenue de plus en plus chère. Quand je suis arrivé en 2011, le loyer était moitié prix. Beaucoup de personnes ne peuvent donc pas s'offrir cela, en particulier les musiciens, puisque plusieurs ne gagnent pas beaucoup d'argent. Beaucoup ont peur de demander aux lieux où ils se produisent de les payer plus, car ils savent que ces lieux ont les mêmes problèmes de loyer et ils ont donc peur qu'on leur dise non et d'être remplacés par d'autres musiciens »[670].
>
> Extrait d'entretien réalisé le 24 février 2017 auprès du chanteur professionnel Kevin Maxim

La gentrification, à laquelle participe initialement et indirectement les artistes en s'installant en centre-ville (Wang et Lau, 2009 : 57), les empêche ensuite, une fois que la classe moyenne s'est largement établie (Wang et Lau, 2009 : 57), de continuer à vivre à proximité des lieux où ils se produisent. À terme, cette gentrification du centre-ville de Shanghai pourrait donc également avoir des conséquences sur le maintien, en centre-ville, des bars qui proposent de la musique *live*, faute d'artistes pour y jouer.

[668] « The fact that the centre of the city is more and more expensive has a big impact on the places where people sing because of the price of location of the club. If the cost is too high, the owner of the club can't pay the bar so they have to close down and that will kill music scene », extrait d'entretien réalisé le 6 février 2017 avec un couple de chanteurs professionnels se produisant dans plusieurs bars shanghaiens.

[669] Extrait d'entretien réalisé le 24 mars 2017 auprès d'un journaliste spécialisé dans les événements musicaux à Shanghai.

[670] « I recently moved away from the city centre because this part of the city is becoming more and more expensive. When I came in 2011, the rent was half price. So, lots of people can't afford this, especially musicians because some don't earn any money. Many are afraid to challenge the venues to pay them more because they know that these venues have the same rent problems and they think venues will say no and choose other people ».

5.3.3. Une gentrification soutenue par l'État à l'origine d'une possible réorganisation, à terme, de la répartition des lieux de chant au sein de la métropole

5.3.3.1. Le centre-ville shanghaien, une zone gentrifiée par l'action directe de la Municipalité

Dès les années 2010, plusieurs auteurs faisaient déjà le constat, à Shanghai, d'une gentrification urbaine, qualifiée de « forte, rapide et ségrégative » (Vazquez, 2010 : 12). Surtout localisé dans le centre-ville (He et Liu, 2010 : 499), l'une des particularités shanghaienne et chinoise de ce phénomène observé dans de nombreuses autres métropoles du monde, est l'existence d'un soutien étatique à cette dynamique urbaine. Shenjing He, professeure au Département d'urbanisme de l'université de Hong Kong (*Xianggang daxue – The University of Hong Kong*), qui fut l'une des premières à s'intéresser au concept de gentrification en Chine et en particulier à Shanghai, souligne ainsi que « l'État local de Shanghai joue un rôle actif en initiant et en facilitant le processus de gentrification »[671] (He, 2007 : 175).

Plusieurs motivations sont à l'origine de ce soutien étatique. La première vise à « poursuivre une croissance économique rapide couplée à une augmentation des recettes […] de l'État local »[672] (He, 2007 : 175). Cette attention va de pair avec une plus grande autonomie accordée à l'État local, autrement dit à la Municipalité, lors de la mise en place du « contrat fiscal central-local » en 1994, qui faisait suite au passage à une économie de marché dans les années 1980 (He, 2007 : 176). Dès lors, « l'enthousiasme de l'État local pour promouvoir une croissance économique et urbaine a été stimulé, puisque la proportion des recettes contrôlée localement a augmenté » malgré de « rares ressources et investissements venus du marché »[673] (He, 2007 : 176). La seconde motivation pointée par Shenjing He est la volonté du gouvernement shanghaien de « donner une nouvelle image de la ville, en réaménageant le centre-ville » afin d'en faire « une ville globale »[674] (He, 2007 : 176). L'un des objectifs de la Municipalité shanghaienne a dès lors été « d'attirer des investissements dans le centre-ville afin de faciliter le développement de logements » par le biais « d'une rénovation urbaine et un

[671] « The Shanghai local state plays an active role in initiating and facilitating the gentrification process ».
[672] « The reasons are rooted in the entrepreneurial local state's pursuit of rapid economic growth/revenue raising ».
[673] « The enthusiasm of the local state for promoting economic and urban growth is stimulated since the proportion of revenue under local control is increased […] scarce resources and investment from the market ».
[674] « The motivations also lie in the local state's emphasis on city reimaging through redeveloping the inner city […] to rebuild itself as a global city ».

embellissement de la ville »[675] (He, 2007 : 176), ce qui a donné lieu, à terme, à une gentrification du centre-ville.

Trois principaux leviers d'action illustrent le rôle du gouvernement local dans le processus de gentrification. Le premier a consisté pour la Municipalité shanghaienne à « stimuler et guider la demande de logements de milieu à haut de gamme grâce à une série de réformes foncières et du logement »[676] (He et Liu, 2010 : 499). La politique d'ouverture au début des années 1980 et l'amélioration du niveau de vie de la population a entraîné l'apparition d'une « nouvelle classe moyenne émergente » (*xin yongxian de zhongchan jieji*) dont les modes de vie et de consommation se sont modifiés (He et Liu, 2010 : 499). Face à cette demande croissante de produits de plus haute gamme et de meilleurs logements, le gouvernement a favorisé « des projets de renouvellement urbain de la vieille ville pour les classes moyennes grâce à des orientations et un soutien politiques »[677], au détriment des classes plus populaires (He et Liu, 2010 : 499).

En lien direct avec ce premier levier, le gouvernement local « a mis en place des politiques préférentielles pour attirer davantage d'investissements »[678] en provenance des entreprises privées, afin « d'inciter les promoteurs immobiliers à investir dans la rénovation urbaine »[679] et ainsi avoir suffisamment de fonds pour mener à bien ses projets de rénovation de la vieille ville (He et Liu, 2010 : 499). Dans ce cadre, l'une des actions gouvernementales consiste à « assainir les terrains à aménager et fournir les équipements nécessaires avant de céder le terrain [aux entreprises] » (He et Liu, 2010 : 499).[680]

Enfin, la dernière mesure gouvernementale favorisant la gentrification concerne « la résolution du problème des droits de propriété fragmentés »[681] (He et Liu, 2010 : 499). Du fait de la « séparation entre propriété foncière et propriété immobilière »[682], les droits de propriété sont complexes et peu clairs, notamment dans les quartiers assez anciens (He et Liu, 2010 : 499). Les promoteurs immobiliers ne sont donc pas en mesure « de réaliser

[675] « Therefore, the Shanghai municipality endeavors to attract investment into the inner city to facilitate housing redevelopment […] The tasks of urban redevelopment and city beautification are therefore very urgent for Shanghai ».
[676] « Zhengfu tongguo tuixing yi xilie de tudi he zhufang gaige, ciji bing yindaole dui zhonggaodang zhufang de xuqiu ».
[677] « Zhengfu suo chongdang de juese shi tongguo zhengce yindao he zhichi shide zhexie zhendui zhonggao shouru jieceng de jiu cheng gaizao gengxin xiangmu deyi shixian ».
[678] « Tigong xiangying youhui zhengce yi xiyin geng duo touzi »
[679] « Xiyin kaifa shang, dichan shang dui chengshi gaizao de touzi »
[680] « Zhengfu zhengzhi dai kaifa yongdi bing tigong biyao sheshi peitao zai jinxing tudi churang ».
[681] « Kefu chanquan sui hua (fragmented property rights) ».
[682] « Tudi suoyouquan he fangwu suoyouquan de fenli ».

un remembrement foncier » et ne peuvent donc pas mener de « rénovation à grande échelle »[683] (He et Liu, 2010 : 499). Le gouvernement local intervient dès lors en expropriant les terrains, « ouvrant alors la voie à une gentrification massive »[684] (He et Liu, 2010 : 499).

L'ensemble de ces décisions politiques fait donc de la gentrification en Chine, et en particulier à Shanghai, « une gentrification soutenue par l'État[685] dans l'entremise d'une transition vers une économie de marché » (He, 2007 : 177), qui au départ « prend généralement la forme d'un réaménagement du logement à grande échelle »[686] (He, 2007 : 174). La Municipalité, en supprimant les obstacles institutionnels, favorise ainsi la gentrification rendue possible par l'économie de marché. Shenjing He et Yuting Liu (2010 : 500) vont jusqu'à dire que « le gouvernement est devenu un véritable moteur du processus de gentrification »[687].

Ce positionnement politique a alors conduit à plusieurs vagues de gentrification. Une première, dans les années 1990, visait à requalifier les « anciens quartiers désignés comme dangereux et délabrés » pour y construire à la place « des lignes de métro, des routes élargies et des espaces verts ». L'une des conséquences était alors « une densification du centre-ville »[688] et le déplacement des résidants locaux initiaux (He, 2019 : 28).

La deuxième vague, dont les effets s'ajoutent à la première, s'inscrit dans une volonté municipale « d'améliorer les plans urbains afin de construire des villes globalisées et modernisées »[689] (He, 2019 : 29). Avec cet objectif « d'embellir la ville et de tirer la rénovation urbaine vers le haut »[690], des investissements massifs à destination des infrastructures ont été réalisés (He, 2019 : 29). Ces opérations ont été principalement tournées vers la culture et, en particulier, vers « des groupes d'industries culturelles et créatives, la réhabilitation d'anciennes usines en lofts, et l'organisation de grands événements »[691], telle la tenue de l'Exposition universelle à Shanghai en 2010 (He, 2019 : 29). En ce sens, cette gentrification étatique, ou plutôt municipale, est directement en lien avec la stratégie de patrimonialisation. Plusieurs des

[683] « Zhe ye shide kaifa shang wufa shixian tudi zhenghe he da guimo gaizao ».
[684] « Wei suihou de da guimo de shenshi hua pu pingle daolu ».
[685] Le terme chinois utilisé par Shenying He pour traduire « state-sponsored gentrification » est « wei zhengfu tuidong de shenshi hua » (He et Liu, 2010 : 500).
[686] « State-sponsored gentrification under market transition […] gentrification in Shanghai mainly takes the form of large-scale housing redevelopment ».
[687] « Zhengfu chengwei sehnshi hua jincheng zhong de ming fu qishi de shouyao tuidong zhe ».
[688] « Old urban neighbourhoods designated as 'dangerous and dilapidated housing areas' (*weijiufang*) […] building the metro lines, expanding roads and green spaces […] these redevelopment projects have resulted in further densification of the inner city ».
[689] « The second-wave gentrification therefore features ambitious urban upgrading scheme aiming for building globalised and modernised cities ».
[690] « The second-wave gentrification featured massive infrastructure investment, city beautification, and upward urban redevelopment ».
[691] « creative and cultural industry clusters, loft living, and mega-events ».

12 zones typiques de la culture et de l'histoire de Shanghai sont en effet devenues des zones de consommation de luxe, participant ainsi directement de la gentrification de ces zones.

Le quartier choisi au départ pour ses supposés lieux de chant s'est ainsi avéré être situé dans la partie nord-ouest de la zone typique de l'histoire et de la culture appelée « zone de la rue Hengshan et de la rue Fuxing » (*Hengshan lu – Fuxing Lu lishi wenhua fengmao qu*) ou « zone typique de Hengfu » (*Hengfu fangmao qu*). Cette dernière s'étend sur plus de 775 hectares et elle est principalement délimitée à l'ouest par la rue Huashan, au nord par les rues Yan'an et Changle, à l'est par la rue Huangpi et au sud par les rues Jianguo et Zhaojiabang (Xin, 2018 : 67). Cette zone, qui recoupe une grande partie des anciennes concessions et qui est principalement située dans l'arrondissement de Xuhui, est connue pour avoir été une zone de logements hauts de gamme jusqu'à la fondation de la République populaire de Chine (Xin, 2018 : 67). À cette époque, plusieurs des parcelles ont été remembrées et de nouvelles constructions se sont intercalées au milieu des anciens logements plus vétustes (Xin, 2018 : 67).

L'un des objectifs de la mise en place de cette zone typique de la culture et de l'histoire en 2004 était donc de recréer cette « image internationale de commerce haut de gamme » (*gaoduan shangye de guoji xingxiang*), grâce à cette « zone du plus haut niveau culturel et artistique de Shanghai » (*Shanghai wenyi shuiping zuigao de diqu*) (Xin, 2018 : 68) qui accueille un « quartier résidentiel de haute qualité » (*gao pinzhi juzhu qu*) (Xin, 2018 : 69). Cette zone de Hengfu peut être considérée comme soumise à la deuxième vague de gentrification, puisque sa réhabilitation a débuté par une expropriation des résidants les plus modestes, puis un renforcement de l'attractivité culturelle de la zone avec la mise en place d'industries culturelles et créatives s'en est suivi (Xin, 2018 : 67). Le nouveau quartier Xintiandi, qui, suite à la « préservation et la reconstruction des anciens bâtiments et allées », a vu les « résidants originels » laisser place exclusivement aux « élites locales, aux expatriés et aux touristes »[692] en raison de la hausse des prix des habitations et du nouveau coût de la vie quotidienne (He, 2007 : 181), est également inclus dans cette zone. En ce sens, dans le cas shanghaien, il est possible de parler, pour certaines zones du centre-ville, de gentrification municipale induite par une stratégie de patrimonialisation culturelle. La gentrification n'apparaît alors plus uniquement comme consécutive à une politique de réaménagement des

[692] « Ironically, although the old buildings and alleys have been preserved or reconstructed, the original residents are totally excluded […] These old-fashioned Shanghai-style houses are no longer homes for low-income residents but places exclusively for local elites, expatriates, and tourists ».

logements mais découle également directement des décisions politiques de préservation culturelle.

La troisième vague de gentrification mise en avant par Shenjing He est moins visible dans le cas étudié ici, puisqu'elle concerne le financement par l'État, à partir des années 2010, de « la construction de nombreux logements abordables et le réaménagement des bidonvilles »[693] dans les arrondissements plus périphériques de Shanghai (He, 2019 : 30). Pour ce faire, le gouvernement central a eu recours à plusieurs sortes de « financiarisations » pour faciliter le financement de ces « projets de réaménagements moins rentables » (He, 2019 : 30), qui au final « a été arrangé pour permettre une nouvelle phase de gentrification »[694] (He, 2019 : 32). La gentrification à Shanghai peut donc être réinterprétée comme une stratégie municipale pour contrôler l'organisation urbaine avec comme corollaire des conséquences directes sur la répartition des lieux de chant.

5.3.3.2. Vers un centre-ville où théâtres et centres culturels se concentrent et des périphéries où bars et karaokés se réimplantent ?

Si les effets de cette stratégie municipale de gentrification et de patrimonialisation du centre-ville, et plus largement de la ville-centre, touchent avant tout les emplois et la sociabilité des résidants originels (He, 2010 : 57), les loisirs, et en particulier les lieux de chant, sont également affectés. Une retraitée, interrogée par Shenjing He, qui habitait originellement dans le quartier Xintiandi et qui a été déplacée dans le quartier de Sanlinzhen, situé au centre ouest de l'arrondissement de Pudong et à la limite de l'arrondissement de Minhang, déclare ainsi :

> « Je suis une grande amatrice d'opéra *yue* […]. J'avais l'habitude d'aller au théâtre près de chez moi chaque week-end. Mais, maintenant je peux aller uniquement à Lujiazui une fois par mois. Les représentations là-bas ne sont pas mal mais absolument pas comparables à celles plus anciennes données à Puxi. Je n'ai pas grand-chose à faire depuis que j'ai déménagé. Ce lieu est toujours silencieux et ennuyeux à la nuit tombée. Cela me prend deux heures pour aller dans le centre de la ville. Ma vie d'avant dans la vieille ville me manque. J'y avais de nombreux amis et tant de jolies choses à faire. »[695]
>
> Entretien réalisé par la chercheuse Shenjing He, le 2 avril 2004 (He, 2010 : 357-358).

[693] « Massive affordable housing construction and large-scale shantytown redevelopment schemes ».
[694] « Various forms of state-led financialisation were introduced by the central government to provide financing sources for these less profitable redevelopment projects […] Ironically, the welfare-oriented policies of shantytown redevelopment have been manipulated to enliven a new round of gentrification ».
[695] « I'm a huge fan of Yue opera […]. I used to go to the theatre near my place every weekend. But now I can only go to Lujiazui (the new CBD in Pudong) once a month. The performance there is not bad, but never comparable to the old ones in Puxi (west bank of Huangpu river). I don't have much to do after moving here. This place is always so quiet and boring when it gets dark. And it takes two hours to get to the city centre. I miss my life back in the old town where I had so many friends and so many wonderful things to enjoy ».

Cet entretien laisse entrevoir que la plupart des théâtres qui proposent des opéras de haut niveau se concentre toujours dans la ville-centre de Shanghai, même si, depuis une dizaine d'années, plusieurs grands théâtres sont construits dans les arrondissements plus périphériques de la métropole. La gentrification et la patrimonialisation affectent peu, ou moins durement, les théâtres et les centres culturels, puisque ces derniers sont directement soutenus par l'État, d'où leur maintien dans la ville-centre, a contrario des bars et karaokés. Cette orientation municipale entraîne alors une ségrégation spatiale, déjà visible dans les années 2010, entre une ville-centre réservée aux personnes de classe moyenne supérieure et élevée ayant à disposition plusieurs équipements culturels, et des arrondissements périphériques où les classes les moins aisées sont reléguées, avec pour quasi seul lieu culturel proposé des centres culturels (He, 2010 : 358).

Les effets de la gentrification sur plusieurs bars et karaokés initialement implantés dans la ville-centre pourraient néanmoins avoir pour conséquence une relocalisation de ces derniers en zone périphérique avec des répercussions certainement positives en termes de loisirs à disposition pour les résidants déplacés – à la limite près que ce public ne semble pas être celui le plus présent dans les bars qui proposent de la musique *live*. Plusieurs éléments semblent aller dans le sens de cette hypothèse, pour laquelle une enquête de terrain serait cependant nécessaire afin d'être infirmée ou confirmée dans son entièreté. Ainsi, certains des bars fermés dans le quartier étudié se sont réimplantés dans des arrondissements plus périphériques. Le bar « JZ Club » est devenu, fin 2019, le « JZ Live » dans l'arrondissement de Minhang [696], arrondissement au sein duquel le prix moyen au mètre carré reste parmi les moins élevés sans être trop éloigné de la ville-centre (Lau et Wang, 2009 : 59). Ses activités se sont diversifiées puisqu'il est désormais possible de se rendre au JZ Live pour déjeuner ou dîner. Ce renouvellement est potentiellement le signe d'une volonté d'attirer des clients d'horizons plus variés, les résidants alentour n'étant possiblement pas habitués à se rendre dans des bars de jazz.

À terme, il serait donc possible d'observer une plus grande diversité de lieux de chant dans les arrondissements périphériques. Ces derniers attireraient alors certains bars et karaokés plus abordables. De possibles activités de chant pourraient aussi être organisées, à l'initiative des comités de communauté résidentielles ou des résidants eux-mêmes, dans les parcs et les centres culturels, dont le nombre est censé augmenter ces prochaines années. La ville-centre concentrerait alors des activités plus élitistes grâce aux nombreux théâtres ainsi qu'aux bars et

[696] https://www.thatsmags.com/shanghai/post/30039/jz-club-has-opened-huge-new-jazz-space-in-shanghai, consulté le 3 février 2023.

karaokés plus luxueux. Si ces logiques de gentrification et de patrimonialisation perdurent et sont étendues à l'ensemble de la ville-centre, le risque serait de voir disparaitre, en même temps que les résidants originels, les activités de chant plus « populaires » organisées dans les centres culturels ou celles plus spontanées, visibles dans les parcs publics.

Au terme de ce chapitre, les lieux de chant en Chine apparaissent donc comme révélateurs de plusieurs dynamiques à l'œuvre dans la construction urbaine. Une analyse de leur répartition dans la ville, couplée à une étude du passé urbain, rend compte des différentes étapes du développement et notamment de la place donnée à la culture. À Shanghai, la concentration des lieux de chant dans la ville-centre, et en particulier à Puxi, traduit une attention portée prioritairement par la Municipalité à ces arrondissements centraux, anciennement sous concessions étrangères. La mise en valeur par le chant de certains lieux de culture et la construction de grands théâtres constituent également des indices d'une redynamisation des territoires, visible notamment dans les arrondissements plus périphériques comme Pudong, Minhang et Songjiang.

Une étude plus poussée du nombre de lieux de chant dans la ville-centre rend également compte d'un soutien accru de la Municipalité à destination des théâtres et des centres culturels. Ainsi, la multiplication, ces dernières années, du nombre de troupes de théâtres professionnelles consacrées aux opéras provinciaux, de lieux pour les accueillir et de lieux pour la pratique des amateurs reflète l'attention portée à la préservation des opéras provinciaux. Les différentes mesures mises en œuvre au niveau municipal pour répondre à cet objectif national de patrimonialisation culturelle s'expriment notamment par un soutien financier accordé à ces différentes structures, ainsi que la promotion de ces opéras auprès d'un large public au niveau national voire international. De manière concomitante, la diminution du nombre de bars et de karaokés dans certaines parties de la ville, au profit des théâtres et des centres culturels révèle une orientation particulière de ces zones en termes de construction urbaine. Ainsi, à Shanghai, de nombreux bars ont été fermés au niveau de l'arrondissement de Xuhui, alors que d'autres s'implantent sur le Bund depuis le début des années 2010. Cette transition peut être interprétée comme le résultat d'une stratégie municipale de patrimonialisation historique et culturelle. Le Bund, principalement développé dans les années 1930, en concentrant de nombreux bars dont plusieurs proposent du jazz shanghaien né ces mêmes années, redevient symboliquement le « Paris de l'Orient » des années 1930, considéré comme l'âge d'or de la métropole. L'étude du prix d'entrée de ces différents bars témoigne toutefois du caractère luxueux de ces derniers, dès lors accessibles uniquement aux plus aisés. D'une zone à vocation patrimoniale se crée alors une zone en partie dénaturée de son orientation initiale.

L'étude à une échelle plus locale de certains des quartiers centraux, où plusieurs lieux de chant se concentrent, permet également d'observer des dynamiques urbaines, telle la gentrification, qui de prime abord pourraient être jugée plus spontanée. Lorsqu'on parcourt, rue par rue, le quartier formé par la rue Yan'an (ouest), la rue Changshu, la rue Fuxing (ouest)

et la rue Wukang, plusieurs indices de gentrification peuvent être relevés. Ce phénomène explique alors, en partie, la disparition progressive des karaokés et des bars dans cette zone. L'inscription de ce quartier dans l'une des zones officiellement patrimonialisées au titre de l'histoire et de la culture rend compte du lien qui existe entre gentrification, patrimonialisation et Municipalité à Shanghai. Le gouvernement municipal, lorsqu'il définit une zone à patrimonialiser, commence par remembrer les parcelles de terrain avec souvent pour conséquences l'expropriation et la délocalisation des populations les moins aisées. Afin que cette zone nouvellement patrimonialisée soit dynamique, plusieurs industries culturelles et des commerces haut de gamme, destinés en priorité aux résidants et aux touristes de classe moyenne et supérieure, sont également implantés et participent alors à la gentrification du quartier. La patrimonialisation d'une partie de la ville-centre va donc de pair avec une gentrification de plus en plus marquée, dont la fermeture de lieux de chant non soutenus par la Municipalité peut être un indicateur. En ce sens, il est possible de parler à Shanghai d'une gentrification soutenue par l'État local et en partie induite par une stratégie de patrimonialisation. Dès lors, la présence, l'absence ou encore la fermeture de lieux de chant sont autant de marqueurs des dynamiques urbaines à l'œuvre dans un quartier.

Chapitre 6. Une fabrication de la ville par le bas, rendue visible par l'étude des lieux de chant

La question de la fabrique urbaine est placée au cœur de ce chapitre. L'objectif ici est de souligner la part active jouée par les habitants dans la production urbaine, en complément de la construction urbaine opérée par la Municipalité. Les différents modes d'appropriation de l'espace, visibles ici au sein des lieux de chant étudiés, sont interprétés comme autant de manière de fabriquer la ville. Pour faire reconnaître les usages spécifiques conférés à ces espaces, plusieurs stratégies, conscientes ou non, sont mises en place par les chanteurs. La question de la gouvernance participative dans le contexte autoritaire chinois est alors posée, avec les conséquences que cela implique en termes d'encadrement des activités, dont la plupart étaient au départ spontanées.

6.1. Les lieux de chant, une manière pour les résidants de s'approprier, selon différents modes, l'espace urbain construit par la Municipalité

La manière dont les lieux de chant sont appropriés par les chanteurs est différente en fonction du type de lieux considéré. Selon l'usage et donc le mode d'appropriation de chacun de ces lieux, perceptibles par différents signes, les chanteurs participent de manière plus ou moins directe à la fabrication urbaine.

6.1.1. Réagencer et aménager les lieux de chant mis à disposition dans la ville pour se les approprier, une manière de pratiquer la ville et de la fabriquer a minima

Plusieurs lieux de chant pensés comme tels dès le départ sont réaménagés par les chanteurs lors de leurs activités. Lors des observations menées le 21 mars 2017 au sein du karaoké Haoledi situé au 438 de la rue Huaihai (centre), l'espace intérieur de plusieurs salles a ainsi été réaménagé à leur manière par les groupes de chanteurs présents. Un groupe mixte de huit amis retraités ont par exemple regroupé trois tables les unes à côté des autres de manière à pouvoir se réunir autour, là où initialement les tables étaient espacées de quelques mètres, chacune devant un canapé. Dans une autre salle, un groupe constitué de deux couples d'amis retraités avait disposé sur la table un bouquet de fleurs, en plus de nombreux fruits et de livrets de chant personnels. Ce réagencement des lieux s'observe également au sein des bars. Les chanteurs professionnels agencent la scène en installant des micros et des instruments en fonction de leur besoin, tout comme les clients qui déplacent les chaises de manière à être positionnés au mieux pour apprécier le spectacle. Au sein de certains centres culturels des communautés

résidentielles, ces aménagements opérés par les usagers s'expriment parfois de manière plus concrète, comme en témoigne l'adjonction de cloisons amovibles pour délimiter un espace spécifique pour chaque type d'opéra chanté au centre culturel de Chengjiaqiao.

Ces réagencements caractérisés par un déplacement du mobilier déjà mis à disposition, ainsi que l'apport d'éléments nouveaux au sein de l'espace, sont autant de signes d'appropriation des lieux de chant. L'appropriation, dans sa définition la plus basique, correspond à « une simple pratique ou une expérience vécue de nouveaux lieux » (Ripoll et Veschambres, 2005 : 3). Cette appropriation est d'autant plus marquée que les lieux sont aménagés par les chanteurs et les spectateurs de manière à les faire leurs. Or, l'appropriation d'un lieu par ses usagers participe directement de la production urbaine, en tant qu'il est pratiqué. Pour Odette Louiset, qui interroge le concept de « ville » notamment à partir d'études de cas indiens, une ville est pleinement produite uniquement si elle est pratiquée par ses habitants (Louiset, 2022). Autrement dit, en pratiquant les lieux de chant conçus comme tels, les chanteurs participent donc a minima à la production urbaine, d'autant plus que la pratique des lieux de chant engendre aussi généralement des déplacements spécifiques dans la ville. Plusieurs habitants interrogés déclarent ainsi se rendre dans tel ou tel arrondissement seulement lorsqu'ils vont écouter ou pratiquer le chant. Ces habitants fabriquent alors en partie la ville, puisque leurs pratiques créent de nouvelles mobilités modifiant le tissu urbain de Shanghai.

6.1.2. Transformer un espace public en lieux de chant, une participation directe à la fabrique urbaine par un changement de finalité de l'espace – L'exemple du parc Lu Xun

6.1.2.1. Le parc Lu Xun, un parc public pensé pour accueillir tout un chacun

Certains lieux de chant sont organisés au sein d'espaces publics dont la finalité initiale pensée par la Municipalité n'était pas d'accueillir des activités culturelles et artistiques. Le parc Lu Xun apparaît comme l'exemple le plus significatif de ce type d'appropriation qui passe par un détournement de la fonction originelle d'un lieu. Ce dernier, par son appellation même « parc public de Lu Xun » (*Lu Xun gongyuan*), renvoie à la publicité de l'espace. Selon la version de 2017 du rapport sur « Les normes pour la conception des parcs publics » (*gongyuan sheji guifan*) rédigé par le ministère du Logement et du développement urbain et rural de la République populaire de Chine (*Zhonghua renmin gongheguo zhufang he chengxiang jianshe*),

un parc public est défini en Chine comme : « un espace vert bien équipé, qui possède à la fois une fonction écologique et esthétique, qui est ouvert au public et qui permet de se détendre »[697].

Le Bureau national de la propriété intellectuelle de la République populaire de Chine (*Zhonghua renmin gongheguo guojia zhishi chanquan ju*), à l'occasion de l'accord d'un brevet pour la construction d'abris de pluie dans les parcs, précise également qu'un parc public est « un espace construit et géré par le gouvernement »[698]. L'Institut de planification et de conception Huahanlü de Pékin (*Beijing huahuanlü guihua sheji yanjiu yuan*) complète cette définition en indiquant qu'un parc public doit également permettre au public de « flâner, admirer la vue et se reposer »[699]. Un parc public, en tant qu'espace public, est donc théoriquement un espace « accessible à toutes les composantes d'une société et auquel toutes ces composantes accèdent effectivement » (Lussault, 2013 : 364).

6.1.2.2. Détourner le mobilier urbain de base, une participation à la fabrique urbaine par une appropriation matérielle de l'espace

Au sein du parc Lu Xun, plusieurs activités, notamment de chant, mais aussi de danse, de calligraphie, de taï-chi et de qi gong, sont organisées le week-end, en particulier le dimanche, de manière spontanée et informelle par les résidants. Lors de la tenue de chacune de ces activités, en plus de marquer l'espace en occupant une partie de ce dernier, les participants se l'approprient également en détournant le mobilier urbain de ses fonctions initiales. Ce détournement, signe que « "le vécu" refuse les injonctions du "conçu" (Lefebvre, 2000) » (Ripoll et Veschambre, 2005 : 4), peut s'exprimer à plusieurs niveaux avec des conséquences plus ou moins directes en termes de fabrique urbaine.

Le premier niveau de détournement, dont il est question ici, est généralement le plus directement visible et concerne le mobilier urbain « basique », qualifié par certains chercheurs « d'artefacts matériels » (Bettex et Rudler, 2017 : 98). Lorsqu'on se promène au parc Lu Xun un dimanche, plusieurs arbres et arbustes, au départ présents pour assurer une fonction

[697] « Xiang gongzhong kaifang, yi you hui, wei zhuyao gongneng, you jiao wanshan de sheshi, jian ju shentai, meihua deng zuoyong de lüdi », ministère du Logement et du développement urbain et rural de la République populaire de Chine (*Zhonghua renmin gongheguo zhufang he chengxiang jianshe*), 01.01.2017, « Les normes pour la conception des parcs publics » (*gongyuan sheji guifan*), p. 2.

[698] « Zhengfu xiujian bing jingying di », Bureau national de la propriété intellectuelle de la République populaire de Chine (*Zhonghua renmin gongheguo guojia zhishi chanquan ju*), 08.04.2022, « Brevets pour un nouveau modèle d'utilité – Un abri anti-pluie d'urgence pour les parcs » (*shiyong xinxing zhuanli yi zhong gongyuan yingji bi yu zhuangzhi*), p. 3.

[699] « Gongyuan shi gong gongzhong youlan, guanshang, xiuqi », Institut de planification et de conception Huahanlü de Pékin (*Beijing huahuanlü guihua sheji yanjiu yuan*), 22.03.2016, « Une définition du parc à thème ? » *Zhuti gongyuan benti ?*), http://bjhhlv.com/news/guojishiye/03222WH0162877.html, consulté le 10 février 2023.

esthétique et écologique, deviennent portemanteaux ou tables le temps des activités de chant, de danse, de taï-chi et de qi gong (voir Photo 8). Une double appropriation s'exerce alors, puisqu'en plus d'être présents en nombre et ainsi de marquer l'espace, les chanteurs octroient une signification particulière au mobilier urbain le temps du chant. La fonction du mobilier urbain est alors transformée par rapport à celle qui avait été initialement conçue par la Municipalité.

Ces transformations du mobilier urbain, même lorsqu'elles sont minimes comme ici, sont le signe d'une participation des usagers à la fabrique urbaine. Jade Rudler et Laetitia Bettex, chercheuses à l'École polytechnique fédérale de Lausanne et qui s'intéressent notamment aux usages du parc Sankey Tank en Inde, ont ainsi montré qu'« en s'appropriant leurs lieux de vie, les usagers […] enrichissent la ville de leurs pratiques, en révélant des usages multiples à des artefacts banals […] et participent [ainsi] à la fabrication des espaces publics » (Bettex et Rudler, 2017 : 98-99).

Photo 8 : Des arbres et des arbustes détournés de leur fonction initiale le temps des activités de chant, signes de l'appropriation de l'espace par les usagers du parc Lu Xun



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 février 2017.

Ces chanteurs, qui participent à l'une des chorales à voix mixtes qui se tient le dimanche après-midi au parc Lu Xun, s'approprient doublement l'espace, d'une part, avec la présence en nombre de chanteurs sur et surtout en dehors des chemins bitumés, et, d'autre part, du fait d'une appropriation du mobilier urbain. À gauche de la photographie, au premier plan, un livret de chant est posé sur un arbuste, qui devient alors temporairement une table. Au deuxième plan, une casquette et plusieurs sacs sont accrochés aux branches d'un arbre, qui sert alors de portemanteau. On devine également, au troisième plan, un sac suspendu à la branche d'un arbre. Ces détournements de la fonction initiale du mobilier urbain sont autant de signes de la participation des usagers, ici chanteurs, à la fabrication de la ville.

6.1.2.3. Transformer un lieu conçu comme symbolique par la Municipalité en lieu d'activités artistiques, une manière de désacraliser l'espace et d'en faire un lieu animé

Le détournement du mobilier urbain transforme d'autant plus l'espace conçu lorsqu'il concerne des lieux auxquels la Municipalité avait conféré une dimension symbolique. Le pavillon commémoratif érigé en mémoire de Lu Xun, ainsi que la place qui permet d'y accéder, sont ainsi transformés tour à tour, le dimanche, en lieu de chorale, d'apprentissage du chant et de jeux.

De 9h à 10h 30, une chorale à voix mixtes se produit sur la place située au pied du pavillon commémoratif de Lu Xun accessible par un escalier. Cette place, où est implantée une statue de Lu Xun, représenté assis en pleine discussion avec une personne qui semble être son ami l'écrivain Qu Qiubai, est quasiment transformée en scène de théâtre, alors même qu'elle semble avoir été pensée comme lieu de recueillement dédié à l'écrivain éponyme. Les murets en pierre, qui servent habituellement de bancs, font office de limites entre chanteurs et spectateurs, les arbres deviennent à la fois pupitres et portemanteaux, et la poubelle maintient les partitions (voir Photo 9).

Dans l'après-midi, en plus de cette place dont les bancs deviennent alors des tables de jeux notamment de mah-jong (voir Photo 9), le pavillon commémoratif lui-même devient un lieu d'apprentissage du chant (voir Photo 10). Plusieurs membres des chorales se produisant le matin se retrouvent ainsi pour déchiffrer et apprendre de nouveaux chants. Le calme généralement associé au recueillement laisse donc place à une atmosphère conviviale rythmée de discussions et de vocalises. En s'appropriant les lieux par leurs usages, les chanteurs et les joueurs de mah-jong participent donc ici à la fabrication urbaine en transformant la finalité des lieux pensés par la Municipalité. La place et le pavillon de Lu Xun ne sont plus, le temps de ces activités, des lieux symboliques de recueillement mais plutôt des lieux de sociabilité et d'apprentissage animés.

Photo 9 : La place qui mène au pavillon commémoratif consacré à Lu Xun, une place appropriée le dimanche qui transforme un lieu de recueillement symbolique en lieu animé

a) Une place aménagée en lieu de chant le dimanche matin



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 19 février 2017.

Ce cliché montre la manière dont la chorale à voix séparées qui se produit le dimanche de 9h à 10h 30 s'approprie la place qui jouxte le pavillon commémoratif de Lu Xun. Au deuxième plan, à droite, les arbres servent de maintien aux partitions de taille conséquente. Derrière ces partitions, une poubelle bleue coince ces larges feuilles pour éviter qu'elles ne s'envolent. À gauche de ces partitions, il est possible de distinguer un manteau accroché aux branches d'un arbre devenu portemanteau et pupitre le temps des représentations de la chorale. Enfin, même si difficilement distinguable, les spectateurs se trouvent en deçà des murets que l'on peut apercevoir juste derrière le chef de chœur, et qui deviennent les limites de la scène. Cet espace dès lors approprié devient le temps de cette activité de chant, un lieu animé assez éloigné de l'idée de recueillement qui lui était initialement associée.

b) Une place transformée en salle de jeux de mah-jong le dimanche après-midi



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 février 2017.

Cette photographie a été prise un dimanche après-midi, vers 14h. Au premier plan, un groupe de trois hommes jouent au mah-jong. Le muret en pierre sur lequel ils sont assis a été recouvert d'une sorte de nappe ou de couverture beige. Plusieurs passants, visibles au deuxième plan, s'arrêtent quelques instants pour observer les autres parties de mah-jong qui se tiennent sur chacun des murets en pierre. Cette place et les murets qui la délimitent sont donc également appropriés le dimanche après-midi, mais de manière différente que lorsque les chanteurs s'y installent le dimanche matin.

Photo 10 : Le pavillon commémoratif de Lu Xun, un lieu conçu comme lieu de recueillement transformé en lieu d'apprentissage du chant le dimanche après-midi



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 février 2017.

Ces deux clichés illustrent la manière dont le pavillon commémoratif de Lu Xun est transformé le dimanche après-midi en un lieu particulièrement animé. Plusieurs chanteurs se réunissent dans cet espace, un peu plus fermé et à l'abri que les grandes autres places du parc, pour apprendre de nouveaux chants. La plupart amènent leur propre tabouret, dont plusieurs de couleur jaune, bleu et rouge sont visibles sur la première photographie. La cinquantaine de chanteurs, hommes et femmes, accompagnée par un accordéoniste déchiffrent (au sens propre du terme puisque les notes en Chine correspondent à des chiffres, comme cela est visible sur les partitions tenues par les chanteuses situées au premier plan de la seconde photographie) une à deux heures durant, plusieurs chants qui seront ensuite interprétés au sein de chorales se tenant le dimanche matin. Le caractère commémoratif du pavillon est alors quasi effacé.

6.1.2.4. Le parc Lu Xun : un parc dont le caractère public est remis en cause lorsque des activités artistiques y sont organisées spontanément par les résidants

Le parc Lu Xun a été pensé par la Municipalité comme espace public aussi bien en termes de statut que d'usage. Son accès est gratuit depuis 2011 et donc en principe ouvert à tous. Selon une des responsables du Bureau culturel de la ville, ses horaires d'ouverture et de fermeture ont aussi été « adaptés aux besoins de la population »[700] à la même époque. Le parc est maintenant ouvert de 6h à 19h du 1er octobre au 31 mars et de 5h à 19h le reste du temps, alors qu'auparavant celui-ci fermait en permanence à 18h.

L'organisation informelle d'activités de chant au sein de ces parcs peut toutefois conduire à une modification de ses caractéristiques initiales voire même de sa publicité – entendue ici comme caractère d'un espace public. Les espaces, spontanément délimités par les participants pour leurs activités sont réinvestis chaque dimanche de semaine en semaine. Ils deviennent alors suffisamment normés pour que les chanteurs discutent et partagent ensemble, entre deux chants, aussi bien des expériences vécues que des photos, de la nourriture et des cadeaux. L'anonymat parfois caractéristique des espaces publics est alors levé et le parc Lu Xun devient momentanément une mosaïque de lieux de sociabilité (voir Carte 13).

Il est alors bien souvent difficile de se frayer un chemin entre ces différentes activités pour pouvoir se promener en toute quiétude, alors même que cela constitue plusieurs des principes qui définissent ce qu'est un parc public selon la réglementation chinoise. De nombreux groupes de chanteurs et de danseurs se saisissent ainsi de larges espaces pensés initialement comme lieux de passage au sein du parc. Ce phénomène est visible dès l'entrée du parc, notamment lorsque l'accès se fait par la porte ouest. Les dimanches 19 et 26 février 2017, un groupe de danseurs ainsi qu'un petit groupe de taï-chi étaient ainsi présents à peine les grilles du parc franchies (voir Photo 11). Il était dès lors nécessaire, pour qui voulait se frayer un chemin afin de pénétrer au cœur du parc, de slalomer entre ces différents groupes. Ce nouvel usage de l'espace par les danseurs et les personnes pratiquant le taï-chi va quasiment à l'encontre de celui conçu par la Municipalité, puisque ce lieu de passage devient alors, le temps de leurs activités, un lieu d'arrêt plus ou moins long, au sein duquel il est difficile de circuler.

Cette transformation de la finalité des lieux par la présence de groupes de musique et de danse en des lieux non conçus pour être des lieux de représentation a été notamment analysé

[700] Extrait d'entretien réalisé le 28 mars 2017 auprès d'une des responsables culturels de l'arrondissement de Huangpu.

par Claire Guiu. Pour cette chercheuse en géographie musicale, la présence d'un « groupe andin dans un couloir de métro » transforme ce « couloir de passage », quasi non-lieu, en un lieu d'arrêt des marcheurs, ce qui permet alors à cet espace « de prend[re] corps » (Guiu, 2007 : 1). Cette même conclusion peut être appliquée aux lieux de passage présents au sein du parc Lu Xun, qui, le temps des week-ends, deviennent des lieux d'activités culturelles ainsi que des lieux de spectacles lorsque certains promeneurs s'arrêtent pour observer les différents groupes.

Carte 13 : Le parc Lu Xun, un espace public transformé en mosaïque de lieux de sociabilité le dimanche

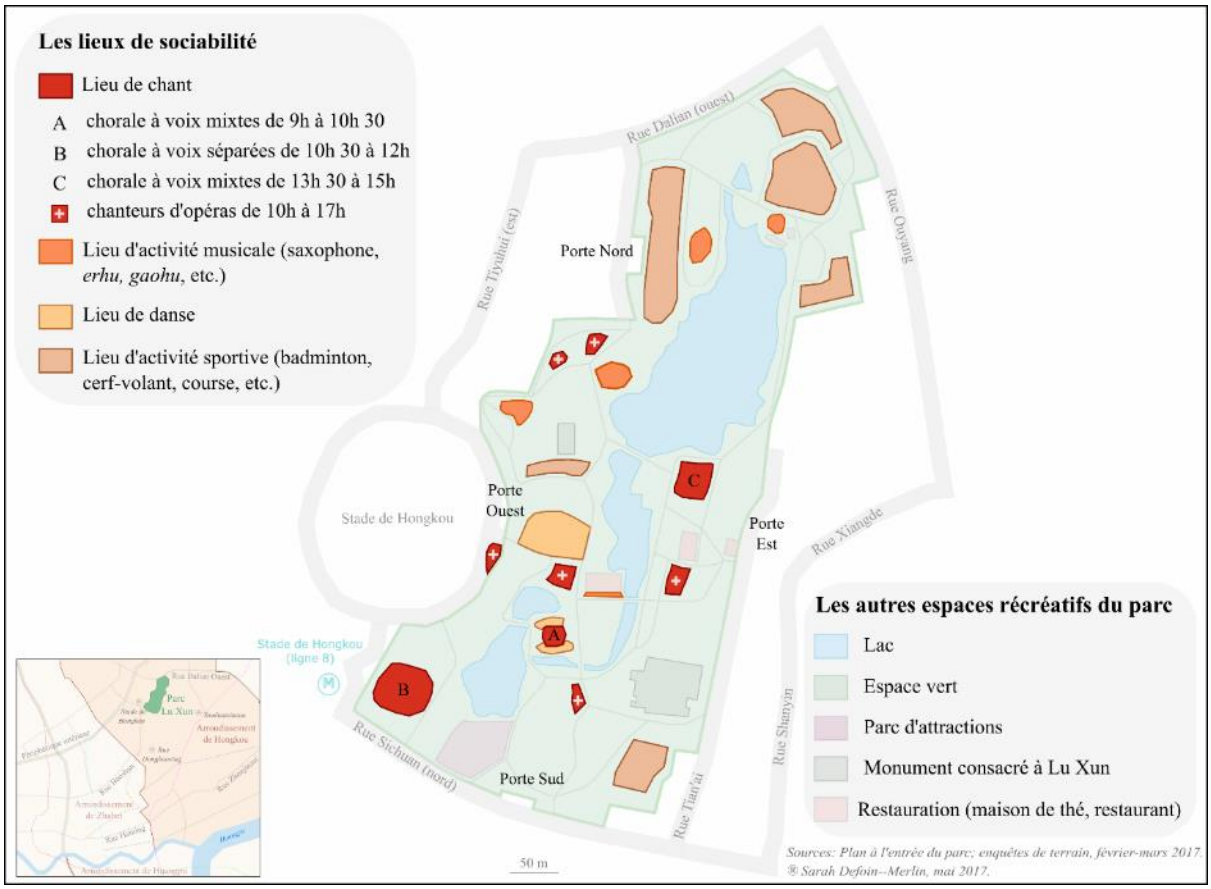


Photo 11 : Des groupes d'activités artistiques installés dès l'entrée du parc, signes de la transformation d'un espace pensé initialement comme espace de passage



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 19 février 2017.

Cette photographie a été prise à l'entrée ouest du parc Lu Xun. Au premier plan, un vaste espace bétonné aménagé pour faciliter le passage des usagers est visible. Au second plan se trouvent, à droite, un groupe d'amateurs de taï-chi en pleine discussion et à gauche, un couple de promeneurs. Au troisième plan, à gauche, un groupe de danseuses en mouvement occupe une grande partie de l'espace, tandis qu'à droite, juste derrière le groupe de taï-chi, un père se promène avec sa fille. L'espace est ici majoritairement occupé par les deux groupes de danseurs et de taï-chi, alors même qu'il avait été pensé par la Municipalité comme lieu de passage pour accéder au cœur du parc.

Cet « usage libre de l'espace », signe d'une appropriation selon la classification proposée par François Ripoll et Vincent Veschambre (2005 : 4), est perceptible de manière plus marquée encore lorsque les chanteurs de la chorale à voix séparées, qui se produit le dimanche de 10h 30 à 12h 00, s'installent au sud-ouest du parc. La centaine de chanteurs ainsi réuni (voir Photo 12) s'approprie une partie du parc, par sa présence répétée de semaine en semaine. En ce sens, les chanteurs, ainsi que les danseurs et les personnes pratiquant le taï-chi, participent à la fabrication urbaine, puisqu'ils font advenir de nouvelles fonctionnalités aux espaces conçus par la Municipalité. Ici, par la formation spontanée de lieux d'activités par les résidants, des fonctions de sociabilité et de pratique culturelle et/ou sportive s'ajoutent aux fonctions esthétiques, écologiques et de déambulation accolées à la notion de parc public.

Ces différents lieux de sociabilité sont également autant de parties du parc public qui sont appropriées le temps de ces activités. Ces lieux sont alors symboliquement confisqués aux autres usagers du parc. Cette confiscation semble également opérer à une échelle plus globale, puisque le parc dans son entièreté est considéré par de nombreux jeunes comme un lieu où les personnes âgées se retrouvent, et où ils ne se sentent donc pas bienvenus. Cette appropriation « symbolique » ou « identitaire » – qui « suppose [une] (sa) pratique concrète, régulière et démonstrative » (Ripoll et Veschambre, 2005 : 5-7) – , associée à celle qui est matérielle , remet en cause l'idée d'espace public en tant qu'espace effectivement accessible à tous. Bien que l'accès à d'autres personnes ne soit pas formellement interdit, la présence massive de retraités, qui s'approprient les lieux pour leurs différentes activités, agit symboliquement comme une entrave. Par leurs pratiques et leurs usages, les chanteurs participent donc également de la fabrication urbaine en modifiant la nature même de l'espace au sein duquel ils se produisent. Le parc public de Lu Xun devient ainsi un parc que les retraités se réservent le temps du week-end et en particulier le dimanche.

Les chanteurs et autres résidants qui organisent des activités artistiques et/ou sportives au sein d'espaces pensés comme publics participent donc à la fabrique urbaine à différents niveaux. Le mobilier urbain de base, certains lieux désignés comme particuliers au sein d'un parc, voire le parc même voient leur fonction et leur finalité de base modifiées selon les usages et les pratiques de chacun des groupes. Cette appropriation s'opère également parfois en des lieux non pensés par la Municipalité comme espace public en tant que tel.

Photo 12 : L’espace occupé au sud-ouest du parc par les chanteurs de la chorale à voix séparées qui se produit le dimanche de 10h 30 à 12h, un espace temporairement privatisé voire confisqué



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 19 février 2017.

Ce cliché illustre la privatisation temporaire d’une partie du parc public occupée par la centaine de chanteurs qui figurent aux premier et deuxième plans. Cet espace est dès lors confisqué aux autres usagers, qui ne peuvent par exemple plus admirer le parterre de fleurs présent derrière les grilles situées au premier plan à gauche de la photo.

6.1.3. S'approprier par le chant un espace urbain ouvert, une manière de fabriquer de nouveaux espaces dans la ville

Les résidants, pour pratiquer leurs activités, s'emparent également parfois de lieux non prévus par la Municipalité pour accueillir du public. C'est par exemple le cas au pied du centre d'affaires « The Center » (*Shiji shangmao guangchang*) visible depuis la rue Anfu dans l'arrondissement de Xuhui. Cet espace, relativement large et ouvert, constitue, en journée, un lieu de passage peu animé, sans autre vocation particulière, où s'entrecroisent principalement des employés du centre financier (voir Photo 13). Peu approprié en journée, cet espace devient à la tombée de la nuit, un lieu où plusieurs amateurs de danse et de chant se réunissent. Le 26 mars 2017 vers 19h 30, un groupe de chanteurs répétait ainsi au centre de la place, tandis qu'un autre groupe dansait en même temps le long d'un des côtés du centre financier (voir Photo 14).

Cet espace quasi vide et dépourvu de fonction dans la journée devient donc, en soirée, un lieu de sociabilité et de culture du fait des activités de chant organisées spontanément par les personnes qui résident aux alentours. Les résidants s'approprient donc cet espace qui semble leur être peu accessible en journée, en l'investissant une fois les bureaux fermés. En conférant une fonctionnalité précise à ces espaces vacants situés dans les interstices de la ville, les résidants participent donc à la fabrication de nouveaux espaces éphémères non pensés par la Municipalité. Cette place située au pied du centre financier ne semble effectivement pas avoir été conçue pour accueillir les habitants, puisqu'aucun banc n'a par exemple été installé. En s'emparant de ce large espace vide à des moments particuliers de la journée, les chanteurs et les danseurs le rendent temporairement pleinement public puisqu'effectivement pratiqué par tous, et non plus seulement par les employés du centre des affaires. De même, les espaces situés entre le bâtiment et la rue se voient conférer une fonction sous l'action des danseurs, alors qu'ils en étaient jusqu'alors dépourvus et étaient laissés vides.

Photo 13 : La place située au pied du centre d'affaires « The Center » dans l'arrondissement de Xuhui, un espace ouvert et de passage en journée



Source : capture d'écran tirée du site Baidu ditu https://map.baidu.com/, 4 novembre 2021.

L'espace large et ouvert, perceptible au centre de ce cliché, est relativement vide. Au deuxième plan, quelques personnes portant un pantalon noir et un haut blanc sont visibles. Ces dernières semblent aller et venir au centre d'affaires situé à gauche de la photographie, au sein duquel elles sont certainement employées. Un gardien, tout de noir vêtu, se trouve également à l'entrée du centre financier. Les quelques personnes à l'arrêt – deux hommes à droite ainsi qu'un groupe de trois personnes à gauche – se situent au premier plan, aux marges de l'espace ouvert délimité par des murets de pierre et des sculptures arrondies. Cet espace, qui ressemble dans sa forme à une place, paraît donc être avant tout un espace de passage fortuit, surtout emprunté par les personnes qui travaillent au sein du centre financier. Aucune fonctionnalité particulière ne semble donc être associée à cet espace.

Photo 14 : La place située au pied du centre d'affaires « The Center » dans l'arrondissement de Xuhui, un espace qui devient lieu de sociabilité lorsqu'il est approprié en soirée



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 mars 2017.

Ce cliché illustre la manière dont un espace relativement vide en journée est approprié en soirée, en devenant lieu de sociabilité du fait de l'organisation informelle d'activités par les résidants des environs. Au deuxième plan, à droite, devant l'entrée du centre financier, bien que peu visible, se trouve un groupe d'une quinzaine de chanteurs. À gauche, entre le bâtiment, les murets en pierre et les sculptures arrondies délimitant la place, une dizaine de danseurs sont également réunis. Ces différents espaces temporairement appropriés se voient donc conférer de manière éphémère une fonction sociale alors qu'ils en étaient jusqu'alors dépourvus.

Les résidants participent donc à différents niveaux à la production urbaine. Qu'il s'agisse de pratiquer et de s'approprier les lieux conçus comme lieux de chant, ou de se saisir d'espaces non pensés comme tels et de les transformer en lieux de chant le temps de leurs activités, les résidants transforment les lieux et les espaces en fonction de leurs usages. La fabrique de la ville est alors fonction des divers degrés d'appropriation. Certains espaces aménagés comme publics par les autorités voient leur publicité modifiée voire effacée lorsqu'ils sont appropriés par les chanteurs, les danseurs et les gymnastes. Au contraire, certains espaces ouverts peu animés deviennent pleinement espaces publics sous l'action de ces activités de loisirs organisées spontanément par les résidants. L'espace urbain apparaît donc en partie co-produit avec, d'une part, un espace construit par les autorités et, d'autre part, un espace fabriqué par les résidants en fonction de leur usage et de leur appropriation de l'espace au départ conçu par les autorités locales. La fabrique des espaces urbains est donc toujours complémentaire de la construction de la ville, et inversement. Les espaces fabriqués présentés ici sont le plus souvent temporaires. Néanmoins, plusieurs stratégies, conscientes ou non, semblent être mises en place par les résidants pour ancrer de manière pérenne cette fabrique dans le paysage shanghaien.

6.2. Faire entendre sa voix, expression d'un droit à la ville en Chine

6.2.1. Des stratégies d'appropriation variées en vue de faire naître puis perdurer et parfois reconnaître par la Municipalité les lieux de chant initialement fabriqués par les chanteurs amateurs

6.2.1.1. Respecter les règles fixées par la Municipalité pour obtenir un lieu dédié afin de pratiquer une activité de chant

Afin de pouvoir disposer d'un lieu pour s'adonner à leurs activités, plusieurs chanteurs amateurs soulignent la nécessité préalable de respecter certaines conditions fixées par la Municipalité. Lors des entretiens menés au sein des centres culturels de Huayang et de Chengjiaqiao en 2017, proposer des activités d'opéra semblait être l'une des conditions quasi sine qua non pour l'obtention d'une salle. L'organisateur de l'activité d'opéra *wuxi* au centre de Huayang déclarait ainsi : « Nous pouvons jouer ici, car nous promouvons et nous développons le *wuxi* ». Cette déclaration, mise en parallèle des actions de préservation des différents opéras dans la ville de Shanghai, laisse supposer qu'il est plus facile de bénéficier d'une salle où répéter et se produire, lorsque l'activité mise en avant est de l'opéra. Mener un

entretien avec le(s) responsable(s) d'un des centres culturels des communautés résidentielles pourrait permettre de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse.

Par ailleurs, l'obtention des salles semble se faire selon certaines contreparties. Les organisateurs des différentes activités d'opéra proposées au centre de Chengjiaqiao le 12 mars 2017 soulignent ainsi qu'ils sont tenus, en échange d'une utilisation gratuite de la salle, de se produire lors des fêtes calendaires, à la demande du gouvernement municipal. La responsable de l'activité de *wuju* mentionnait ainsi qu'il leur était régulièrement demander de chanter dans les parcs sur le principe du service communautaire, en échange d'une utilisation régulière et non monnayée de la salle[701]. Le responsable de l'activité *huangmeixi* détaillait cette compensation de manière plus explicite :

> « N'importe qui peut venir chanter ici car c'est gratuit, puisque nous occupons la salle gratuitement en échange de services. À la demande du centre communautaire, on joue parfois pour les gens qui n'habitent pas très loin d'ici. On joue également à la fête du Printemps et lors d'autres fêtes chinoises. À chaque fois, il y a des spectacles qui sont organisés et la Municipalité nous invite et nous demande de chanter du *huangmeixi*, pour représenter la diversité de la culture chinoise ».
>
> Extrait d'entretien réalisé le 12 mars 2017 auprès du responsable de l'activité de huangmeixi au centre culturel de Chengjiaqiao

Afin de pouvoir partager sa passion pour un certain type d'opéra avec d'autres et pouvoir répéter en intérieur dans une salle spécifique, il est donc nécessaire de respecter certaines conditions établies par les autorités locales, et notamment celle de se produire à la demande de ces dernières. Il serait intéressant de voir si les participants s'accommodent facilement de cette contrepartie ou non, en sachant que la plupart semblent heureux de faire connaître les opéras de leur province natale. Le responsable de l'activité *huangmeixi* soulignait à ce propos que l'une des ambitions du groupe était de « pouvoir un jour jouer en étant sous le feu des projecteurs »[702], laissant ainsi sous-entendre que cet accès à un public favorisé par la Municipalité leur était bénéfique.

[701] Informations recueillies lors d'un entretien mené le 12 mars 2017 auprès de la responsable de l'activité de *wuju* au centre culturel de Chengjiaqiao.
[702] Informations recueillies lors d'un entretien mené le 12 mars 2017 auprès de la responsable de l'activité de *huangmeixi* au centre culturel de Chengjiaqiao.

6.2.1.2. Contourner ou s'adapter aux règles fixées par les autorités publiques pour faire perdurer des activités de chant en un lieu précis

Pour faire perdurer certains lieux de chant organisés de manière spontanée par les chanteurs, ces derniers sont souvent obligés de composer également avec les règles fixées par la Municipalité. Cette stratégie est particulièrement visible au sein du parc Lu Xun. Depuis l'entrée en vigueur le 1er mars 2013 du règlement sur « Les mesures pour la prévention et le contrôle de la pollution sonore de la vie sociale à Shanghai » (*Shanghai shi shehui shenghuo zaosheng wuran fangzhi banfa*), il est interdit aux chanteurs d'utiliser des « équipements audio avec des dispositifs de haut-parleurs externes » à l'intérieur des parcs publics[703]. Les groupes de chanteurs utilisant de tels dispositifs auraient de ce fait théoriquement dû disparaître ou s'adapter. Cependant, lors des enquêtes menées en 2017, plusieurs groupes de chanteurs, notamment d'opéra, accompagnés d'amplificateurs audio étaient présents devant l'entrée du parc Lu Xun (voir Planche 32). Ils justifiaient d'ailleurs leur présence dans cet endroit précis par l'interdiction « d'utiliser des machines audio dans le parc »[704]. Contourner la règle leur permettait alors de maintenir leur activité quasiment en un même lieu puisque s'ils n'étaient plus à l'intérieur même du parc, ils continuaient à s'y produire à la lisière.

En parallèle de cette logique de contournement, certains groupes de chanteurs d'opéras se sont adaptés autrement pour pouvoir continuer à se produire au sein du parc. Plusieurs sont ainsi accompagnés par des musiciens jouant des instruments traditionnels, qui, eux, ne sont pas interdits dans le parc (voir Photo 15). L'un des chanteurs d'opéra interrogé justifie cette adaptation, lorsqu'il répond à la question « Connaissez-vous les chanteurs de *huju* présents juste devant l'entrée du parc ? » de la manière suivante :

> « Oui. Ce sont nos amis. Avant, on chantait ensemble puis le parc a interdit que les machines audio soient utilisées à l'intérieur. Du coup, comme ils ont choisi de garder la machine, ils sont à l'extérieur du parc et comme nous on a choisi de les remplacer par des instruments, on est à l'intérieur ».
>
> Extrait d'entretien réalisé le 26 février 2017 auprès d'un chanteur d'opéra accompagné d'instrumentistes, à proximité de la maison de thé et du restaurant du parc Lu Xun

[703] « Bude shiyong dai you wai zhi kuo yin zhuangzhi de yinxiang qicai », Lois et réglementations de Shanghai (*Shanghai shi fagui guizhang*), 05.12.2012, « Les mesures pour la prévention et le contrôle de la pollution sonore de la vie sociale à Shanghai » (*Shanghai shi shehui shenghuo zaosheng wuran fangzhi banfa*), https://www.shqp.gov.cn/env/shsfggz/20180621/121520.html, consulté le 23 février 2023.
[704] Propos recueillis le 26 février 2017 lors d'un entretien auprès d'une des chanteuses d'opéra se produisant devant l'entrée du parc en début d'après-midi.

Bien que l'adaptation et le contournement des règles permettent aux chanteurs amateurs d'opéra de continuer à se produire au sein ou à proximité du parc Lu Xun, des conséquences directes s'exercent sur l'organisation du groupe. Dans l'extrait d'entretien précédent, il est en effet souligné que le groupe de chanteurs d'opéra, qui ne formait au départ qu'un même ensemble, a dû se séparer du fait d'une réponse différente de chacun des membres au nouveau règlement instauré par les autorités locales. Un lieu de chant se trouve donc ici divisé en plusieurs lieux avec une frontière marquée entre intérieur et extérieur du parc, du fait de la composition des acteurs avec les règles municipales. L'adaptation à ces règles entraîne donc des conséquences sur l'organisation et la structure même des lieux de chant.

Planche 32 : Des chanteurs d'opéra utilisent des amplificateurs devant l'entrée du parc Lu Xun à défaut de pouvoir s'y produire à l'intérieur



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 février 2017.



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 mars 2017.

Ces deux photographies prises un dimanche après-midi mettent en lumière les appareils audio utilisés par certains chanteurs amateurs d'opéra, dès lors contraints de se produire à l'extérieur du parc. Ceux-ci sont visibles au premier plan des deux photographies. Une enceinte surmontée d'un ordinateur sont disposés sur le banc. Chacun des chanteurs est muni d'un micro lors de son tour de chant. En attendant, sur la première photographie prise en février 2017, les autres chanteurs se reposent : l'un d'eux, propriétaire des amplificateurs audio, est assis sur le banc au premier plan à droite, tandis que les deux autres, situés au deuxième plan à gauche de la photo, discutent assis sur une moto. La pratique est donc généralement individuelle, bien que sur la photo prise en mars 2017, on distingue au premier plan à gauche de la photographie la main d'un chanteur qui tient un micro et se produit donc en même temps que la chanteuse située à gauche de la photographie.

Photo 15 : Des chanteurs d'opéra accompagnés d'instrumentistes se produisent à l'intérieur du parc Lu Xun



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 février 2017.

Sur cette photographie, un amateur d'opéra chante au premier plan à gauche de la photographie. Les instrumentistes assis sur le banc l'accompagnent. Plusieurs spectateurs, situés au deuxième plan à droite, apprécient le spectacle. Parmi eux, des chanteurs amateurs attendent leur tour de chant, ainsi que le monsieur assis sur le banc à gauche. Tout comme pour les chanteurs amateurs situés devant l'entrée du parc, la pratique se veut plutôt individuelle puisque chaque membre du groupe chante seul son tour venu. La seule distinction qui s'opère entre ces deux groupes est donc l'utilisation, pour certains, d'amplificateurs audio et, pour d'autres, d'instruments leur permettant alors de rester à l'intérieur du parc, contrairement aux premiers.

6.2.1.3. Coopérer avec les autorités publiques pour obtenir des aménagements et ainsi pérenniser les lieux de chant initialement spontanés

Pour pouvoir poursuivre leurs activités de chant organisées spontanément au début, certains groupes coopèrent avec les autorités publiques, notamment pour obtenir des aménagements spécifiques. La chorale à voix mixtes présente tous les matins au parc Fuxing de 8h à 10h aurait ainsi contribué à faire construire un kiosque afin de s'adonner à leurs activités sans gêner les passants (voir Planche 33). C'est tout du moins ce que laissait entendre la fondatrice et responsable de cette chorale « Longévité » :

> « Nous avons choisi ce parc car les responsables du parc et le gouvernement municipal nous permettent de venir ici et nous aident pour certaines choses. Par exemple, avant on était là-bas où les gens boivent du thé et dansent. Mais on était trop et il n'y avait pas assez de place. Donc le kiosque où on joue maintenant a été installé notamment pour nous pour qu'on soit mieux pour chanter et pour qu'on ne dérange plus les autres usagers du parc. En échange, tous les ans, on se produit pour l'arrondissement de Huangpu, mais les lieux et les dates diffèrent d'une année sur l'autre. Notre affiliation à l'arrondissement et au parc est visible grâce aux trois drapeaux ».
>
> Extrait d'entretien réalisé le 11 mars 2017 auprès de la fondatrice et de la responsable de la chorale « Longévité » du parc Fuxing

Bien qu'il n'ait pas été possible de dater la construction effective du kiosque et de la comparer avec l'ancienneté de la chorale, la coopération entre arrondissement et chorale est tout de même visible. Comme la responsable interrogée le soulignait, les drapeaux, qui font référence au parc, au quartier de Ruijin et au club des travailleurs de l'arrondissement, rappellent cette collaboration, tout comme les représentations effectuées par la chorale pour l'arrondissement. Il s'agit ici de coopération plus que de respect des règles dictées par la Municipalité, puisqu'il semblerait que cette dernière se soit adaptée à l'usage initial du parc par les chanteurs.

Il serait intéressant de savoir si ce kiosque a été construit à la demande des chanteurs ou si c'est la Municipalité qui a été force de proposition pour éviter que la déambulation dans le parc soit entravée par ce groupe de chanteurs. Dans un cas comme dans l'autre, une appropriation effective du lieu mis à disposition transparaît avec la transformation des murets de pierre en table, d'un pylône en pupitre et du kiosque en estrade pour le/la chef(fe) de chœur (voir Planche 33). En cas de temps pluvieux, cette organisation change légèrement puisque les chanteurs amateurs s'installent sous le kiosque avec le chef de chœur en leur centre. En parallèle de cette appropriation par les chanteurs, la présence de ce kiosque fait naître de nouveaux lieux d'expression artistique. Ainsi, peu de temps après le départ des chanteurs, une femme d'une cinquante d'années, accompagnée d'un batteur et d'un jongleur, ont transformé

le kiosque en scène de spectacle (voir Photo 16). Plus tard dans l'après-midi, des couples de danseurs de rock se servaient également du kiosque en tant que piste de danse. Cet exemple illustre alors la co-production de la ville à l'œuvre entre Municipalité et résidants. L'usage particulier des résidants d'un lieu conçu par la Municipalité a été à l'origine d'un réaménagement municipal de ce dernier, qui a ensuite été de nouveau approprié de manière particulière par les résidants.

Planche 33 : Le kiosque du parc Fuxing : un aménagement municipal obtenu par l'usage que les chanteurs faisaient initialement du parc



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 28 mars 2017.



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 11 mars 2017.

Ces deux clichés illustrent la manière dont le kiosque du parc Fuxing est utilisé. Selon la fondatrice de la chorale « Longévité », ce dernier a été réalisé en partie pour permettre la répétition des chanteurs de manière plus pérenne et pour assurer la tranquillité des autres usagers. Le groupe de chanteurs s'en sert désormais par beau temps comme estrade pour le chef de chœur. La photographie prise le 28 mars montre la manière dont les partitions sont accrochées aux pylônes du kiosque, dès lors transformés en pupitre. Cette appropriation du lieu est d'autant plus visible sur la deuxième photographie, puisqu'au deuxième plan au centre de la photographie, plusieurs partitions sont posées sur un muret en pierre, détourné pour l'occasion en table.

Photo 16 : Le kiosque du parc Fuxing : un lieu qui, lorsqu'il est approprié, devient le lieu de diverses expressions artistiques



Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 11 mars 2017.

Cette photographie, en comparaison avec les deux précédentes, permet d'illustrer les diverses activités organisées spontanément au niveau du kiosque par les usagers du parc. Peu de temps après le départ de la chorale, un batteur, situé au deuxième plan à gauche, joue pour inciter les passants, telle la dame qui danse au centre de la photographie et le jongleur à sa droite, à se produire en rythme. Dans l'après-midi, cette activité laisse place à des danseurs de rock qui s'entraînent à danser à trois ou quatre temps.

6.2.2. Des stratégies variées d'appropriation à l'origine d'une fabrication urbaine qui recoupent plusieurs aspects du droit à la ville

Ces différentes appropriations des lieux, qu'elles soient conscientes ou non, peuvent aussi être interprétées comme une expression par les habitants de leur droit à la ville, tel que défini par Henri Lefebvre en 1986. L'enjeu en proposant ce terme de « droit à la ville » était alors de « remettre au centre de l'action et des politiques ceux qui vivent la ville et ainsi la font : les habitants » (Lubineau, 2018 : 2). Matthias Lecoq, urbaniste et géographe à l'université de Genève, souligne ainsi que l'un des principes à la base de la pensée de Henri Lefebvre est que « les activités productrices d'espace qui incluent les habitants sont l'exercice concret du droit à la ville » (Lecoq, 2019 : 1). En ce sens, lorsque les chanteurs amateurs produisent de nouveaux espaces en leur donnant une finalité autre que celle pensée initialement par les autorités, ils exercent alors leur droit à la ville. La participation des habitants apparaît donc comme essentielle à la production de l'espace (Lecoq, 2019 : 2).

Ces derniers peuvent alors exprimer leur droit à la ville de différentes manières. La première consiste à pratiquer la ville quotidiennement. Autrement dit, il s'agit des « usages ordinaires de l'espace urbain » par les habitants, comme celui pour « des enfants [de] joue[r] au ballon sur une place publique » (Lecoq, 2019 : 2). Cette première manière est mise en œuvre lorsque les chanteurs amateurs se saisissent de certains espaces dans la ville pour leurs activités. La deuxième manière pour les habitants d'exprimer leur droit à la ville s'apparente au détournement (Lecoq, 2019 : 2). Pour Matthias Lecoq, « les habitants prennent l'initiative de modifier leur contexte urbain », comme c'est le cas lorsque le mobilier urbain est détourné. Les chanteurs du parc Lu Xun, lorsqu'ils détournent le mobilier mais aussi certains espaces symboliques voire le caractère public du parc s'ancrent donc dans cette deuxième acception du droit à la ville. Enfin, « les processus participatifs » sont mis en avant par le chercheur comme troisième forme de droit à la ville. Des entretiens plus approfondis sur la manière dont les aménagements a priori mis en place pour la chorale du parc Fuxing ont été obtenus pourraient permettre de savoir si de tels processus participatifs, qui se multiplient en Chine, sont également convoqués pour la mise en place de lieux de chant.

Selon les différentes réflexions et catégorisations du droit à la ville, les modes de fabrication urbaine et les stratégies d'appropriation décrits précédemment peuvent être considérés comme relevant plutôt du « droit à la ville de fait » (Morange et Spire, 2017b : 7). Ce concept est présenté comme ayant l'avantage de relativiser l'idée « d'expression de luttes sociales ou politiques », le plus souvent revendiquées, qui est généralement associée au droit à

la ville (Morange et Spire, 2017b : 7). Le « droit à la ville de fait », pensé principalement depuis les Suds, met ainsi en lumière « la manière dont les citadins soumis à de tels changements transforment leur manière d'être en ville et contribuent de la sorte à construire un ordre urbain social et spatial, à travers la répétition au quotidien de gestes, la transformation de liens sociaux, l'adhésion à des règles collectives, les manières d'occuper et de s'approprier l'espace, etc. » (Morange et Spire, 2017a : 7). Les exemples développés autour du parc Lu Xun montrent que les chanteurs amateurs fabriquent la ville, notamment lorsqu'ils s'adaptent aux nouvelles règles dictées par les autorités publiques, et qu'ils changent par exemple de lieu de pratique ou de manière de pratiquer. Dès lors, par « une pratique régulière non conforme », les habitants transforment directement l'espace urbain conçu par l'État et « contribuent à construire un ordre urbain et spatial », notamment via différentes « manières d'occuper et de s'approprier l'espace » (Morange et Spire, 2017a : 7).

Le « droit à la ville de fait », jusqu'alors principalement étudié à l'appui d'exemples d'« autoproduction du logement populaire, [du] (le) commerce de rue dit informel, [et des] (les) occupations de terres par des squatters » (Morange, 2017b : 3) en Afrique et en Amérique latine (Morange et Spire, 2017b : 8), permet également de prendre en considération « les formes de reconnaissance politique » des pratiques des citadins (Morange et Spire, 2019 : 7). La coopération qui peut exister entre habitants et autorités locales, parfois amenées à entériner et avaliser certains usages des habitants, s'inscrirait alors également dans cette idée de l'existence d'un « droit à la ville de fait » en Chine.

6.3. Une coproduction urbaine aux aspects de gouvernance participative qui se traduit dans les faits par un encadrement accru des activités de loisirs

6.3.1. Un objectif de coproduction urbaine inscrit dans les plans quinquennaux, signe d'une volonté de renforcer la gouvernance participative

La coproduction urbaine, perceptible via les lieux de chant, entre les autorités publiques, les habitants, mais aussi les entreprises – bien que ce point n'ait pas pu être développé faute de données de terrains accessibles, – pose la question de la gouvernance participative en Chine.

6.3.1.1. La gouvernance sociale, un mode de gouvernance participative en Chine

La notion de gouvernance est généralement associée à l'idée d'« un exercice du pouvoir plus flexible », qui repose sur « une plus grande ouverture du processus de décision, [et] sa décentralisation » (Pitseys, 2010 : 214). Le plus souvent mobilisé dans le cas de « la mise sur pied de budgets participatifs ou la consultation publique urbaine », la gouvernance va de pair avec une multiplication des acteurs en présence dans la prise de décisions (Pitseys, 2010 : 214). Dès lors, cette notion « recouvre aujourd'hui les types d'organisation et les institutions politiques les plus divers, superposés aux formes plus traditionnelles d'action publique » (Pitseys, 2010 : 214). Ces dernières années, la prise en compte de l'opinion des citoyens dans les processus de décision, notamment en termes d'aménagement urbain, a par exemple été rendue visible en Europe par la multiplication des votes de budgets participatifs à l'échelle municipale.

Le terme « gouvernance » laisse donc sous-entendre que les décisions politiques ne sont plus unilatérales mais sont obtenues de manière « plus consensuel[le] et pluraliste » (Pitseys, 2010 : 216). Les rapports entre l'État et la société sont alors redéfinis (Bo, 2006 : 3). L'intérêt commun est défendu, non plus seulement par les « organismes centraux et les ministères publics », mais aussi par des « organisations volontaires et des organismes privés » (Bo, 2006 : 3). Afin de renforcer cette idée d'un partage des rôles dans la prise de décision, l'adjectif « participative » est généralement accolé au nom « gouvernance », bien que « la définition de la gouvernance participative ne fa[sse] pas l'objet d'un consensus » (Salah, Touzani et Younes, 2016 : 176). Des termes tels que « gouvernance responsable (Lequin, 2000) », « participation (Mannigel, 2008) », « gouvernance partagée (Dudley, 2008) », « gestion collaborative (Lusignan et Pelletier, 2009) » ou encore « cogestion

(Rossignol, 2010) » (Salah, Touzani et Younes, 2016 : 178) sont tour à tour utilisés pour faire référence à cette particularité de la gouvernance.

Selon Liao Liao, Chong Zhang et Jianfeng Feng (2019 : 60), chercheurs en administration publique, depuis les années 1990, la gouvernance participative est devenue « un mode de gouvernance prédominant dans le monde y compris dans des contextes non démocratiques ». En Chine, c'est par exemple à cette époque que la « "communauté" urbaine (*shequ*) » a été désignée comme « lieu d'expérimentation de la gouvernance » notamment via une redéfinition des comités de résidants (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 60). En novembre 2002, cette notion de gouvernance participative est mentionnée lors du 16 ème Congrès national du PCC (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 60). Pour le chercheur chinois Zhao Guangyong, la gouvernance participative (*canyu shi zhili*) permet de souligner que « la participation est inhérente à la gouvernance »[705] (Zhao, 2013 : 41). Chen Yuyong et Zhao Guangyong, chercheurs à l'École d'administration publique de l'université du Zhejiang, définissent la « gouvernance participative » comme ce qui « fait référence à la forte relation qui existe, dans cette forme de politique, entre les citoyens, les organisations et le gouvernement dans le processus de prise de décisions communes, de répartition des ressources, et de gouvernance collaborative »[706] (Chen et Zhao, 2009 : 75). L'un des objectifs recherchés est alors de « donner aux citoyens les moyens de faire entendre leur voix à tous les niveaux de prises de décision »[707] (Zhao, 2013 : 41).

En Chine, le terme de « gouvernance sociale » (*shehui zhili*), qui « reconnaît le rôle des acteurs sociaux dans la gouvernance en parallèle de celui du gouvernement et du commerce »[708], est plus fréquemment utilisé (Cabestan, 2020 : 62). Cette expression a été officialisée en 2013 par Xi Jinping à l'occasion du 18 ème Congrès national du PCC (Cabestan, 2020 : 62). La notion de gouvernance a également occupé une place importante, quatre ans plus tard, lors du 19 ème Congrès national du PCC (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 60). Afin de renforcer cette gouvernance sociale, deux piliers principaux sur lesquels s'appuyer ont été mis en avant : « la participation du public » (*gongzhong canyu*) et le rôle des « organisations sociales » (*shehui zuzhi*) (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 60). La logique de « gouvernance sociale

[705] « Canyu shi zhili de ying you zhi yi ».
[706] « Canyu shi zhili shi zhi yu zhengce you lihai guanxi de gongmin geren, zuzhi he zhengfu yiqi canyu gongong, fenpei ziyuan, hezuo zhili de guocheng ».
[707] « Fu quan gei gongmin, shi tamen de shengyin neggou bei gege cengci de juece ceng ting dao ».
[708] « Recognises social actors' role in governance, alongside government and businesses ».

socialiste à la chinoise »[709] a également été défendue par Xi Jinping à l'occasion de son discours du « 1er juillet » (*qi yi*), prononcé en 2021 à l'occasion du 100ème anniversaire du PCC[710]. Le président chinois rappelait alors que la gouvernance se basait sur « le principe de la co-construction et du partage »[711].

Yang Zhaohui, directeur du Comité des affaires sociales et juridiques (*Shehui he fazhi weiyuanhui bangong*) de la Conférence consultative politique du peuple chinois (*Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi*), qui propose une synthèse des déclarations du secrétaire général du Parti à propos de la gouvernance, souligne la nécessité avancée de « renforcer la construction du système de gouvernance sociale »[712]. L'un des objectifs énoncés parmi les premiers est de « prendre les intérêts fondamentaux de l'écrasante majorité du peuple comme base principale et commencer par prendre en compte les intérêts qui préoccupent de manière la plus immédiate, directe et actuelle, le peuple »[713]. Cette décision s'appuie sur le constat que « les revendications de la population en matière de gouvernance sociale se diversifient et se multiplient, et leur volonté de participer aux affaires sociales se renforce »[714]. Permettre à la

[709] « Zhongguo tese shehui zhuyi shehui zhili », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/-ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[710] Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[711] « Yao yi gong jian gongxiang wei jiben yuanze », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/-ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[712] « Yao jiaqiang shehui zhili zhidu jianshe », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/-ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[713] « Yao yi zui guangda renmin genben liyi wei genben zuobiao, cong renmin qunzhong zui guanxin zui zhijie zui xianshi de liyi wenti rushou », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[714] « Renmin qunzhong dui shehui shili de xuqiu riqu duoyuan duoyang, dui shehui shiwu canyu de yiyuan gengjia qianglie », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao*

population de participer à la vie publique « de manière de plus en plus équitable » est alors présenté comme ce qui permettra de « renforcer le sentiment d'accomplissement, de bonheur et de sécurité de la population »[715] et plus largement du pays.

Ces principes et ces objectifs ont également été réaffirmés en octobre 2022 à l'occasion du 20 ème Congrès national du PCC en vue notamment de « maintenir résolument la sécurité nationale et la stabilité sociale »[716]. Des mesures plus concrètes ont alors été proposées afin d'« établir un système de participation populaire »[717]. Le Président Xi Jinping a ainsi affirmé : « Les canaux institutionnels permettant aux masses de participer à la gouvernance sociale doivent être fluidifiés et cela doit leur garantir le droit de savoir, le droit de participer, le droit de s'exprimer et le droit de contrôler »[718].

6.3.1.2. Des processus participatifs, qui mettent à l'honneur le peuple, expérimentés à plusieurs niveaux et réaffirmés dans les derniers plans culturels de la ville de Shanghai

Parmi les différentes formes de participation promues en faveur de la gouvernance sociale, plusieurs ont déjà été éprouvées depuis le 18 ème Congrès national du PCC. Su Yun Woo (2002 : 1), chercheuse en géopolitique à l'Institut des sciences politiques de l'université de Zurich, souligne ainsi que « les formats participatifs chinois vont des audiences publiques sur les prix des services publics au niveau national à la budgétisation participative au niveau local », avec un accent particulier mis sur ce dernier. La population est aussi invitée ponctuellement et plus marginalement à donner son avis sur des questions portant sur « l'aménagement du territoire, les réglementations environnementales et l'application de la loi » (Woo, 2022 : 1).

---

shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[715] « Geng duo geng gongping di huji quanti renmin », « zengiqang renmin qunzhong huode gen, xingfu gan, anquan gan », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[716] « Jianjue weihu guojia anquan he shehui wending », Administration d'État pour la régulation du marché (*guojia shichang jiandu guanli zongju*), 12.01.2023, « Améliorer le système de gouvernance sociale » (*wanshan shehui zhili tixi*), https://www.samr.gov.cn/zt/20djs/20djs/202301/t20230112_352819.html, consulté le 1er mars 2023.

[717] « Goujian renmin qunzhong canyu tizhi », Administration d'État pour la régulation du marché (*guojia shichang jiandu guanli zongju*), 12.01.2023, « Améliorer le système de gouvernance sociale » (*wanshan shehui zhili tixi*), https://www.samr.gov.cn/zt/20djs/20djs/202301/t20230112_352819.html, consulté le 1er mars 2023.

[718] « Changtong qunzhong canyu shehui zhili de zhidu qudao, baozhang qunzhong zhiqing, canyu quan, biaoda quan he jiandu quan », Administration d'État pour la régulation du marché (*guojia shichang jiandu guanli zongju*), 12.01.2023, « Améliorer le système de gouvernance sociale » (*wanshan shehui zhili tixi*), https://www.samr.gov.cn/zt/20djs/20djs/202301/t20230112_352819.html, consulté le 1er mars 2023.

La chercheuse cite l'exemple de la ville de Wenling dans la province du Zhejiang, où les habitants sont invités à se prononcer sur le budget participatif. Ces derniers y prennent part volontiers, puisque, « par le biais de réunions délibératives », ils peuvent sélectionner des « projets axés sur les services communautaires » qu'ils ont proposés en amont et qui « seront mis en œuvre dans leur quartier » (Woo, 2022 : 1). Parmi les domaines concernés, « l'amélioration des écoles » ou encore « la sécurité routière » se trouvent en premières positions (Woo, 2022 : 1). L'installation de bancs publics dans la ville de Shenyang fait également suite à la participation active des résidants à la gouvernance sociale (Feng, Liao et Zhang, 2019 : 61).

Il serait intéressant de voir si plusieurs des aménagements obtenus par les Shanghaiens pour la pratique de leurs activités de chant relève du même processus. Il est en effet souligné dans les 13ème et 14ème plans culturels de la métropole shanghaienne que le peuple doit être placé au cœur des décisions de politiques culturelles et urbaines. L'un des objectifs affichés dans le 13ème plan culturel pour la période 2016-2020 est ainsi d'« améliorer dans chaque quartier le mécanisme de délibération à propos du service public culturel »[719]. Pour ce faire, il est rappelé la nécessité de « défendre la position centrale des citoyens en termes de participation et de partage de la culture »[720]. L'application de la gouvernance sociale dans ce secteur culturel transparaît également, lorsque l'utilité d'« expérimenter le projet de mécanisme de base d'auto-gestion des masses pour l'intérêt public culturel »[721] est défendue.

Peu précis dans le 13ème plan, les principes de mise en œuvre d'une telle gouvernance dans la production culturelle et urbaine sont présentés de manière un peu plus concrète dans le 14ème plan culturel. Le fait de « continuer à considérer le peuple comme le centre »[722] apparaît ainsi comme deuxième principe de base parmi les exigences à remplir pour la période 2021-2025. Le principal objectif affiché est alors de « prendre conscience et mettre en œuvre le

[719] « Wanshan gequ gonggong wenhua fuwu yishi jizhi », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, « 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai » (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.
[720] « Weihu shimin canyu he gongxiang wenhua de zhuti diwei », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, « 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai » (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.
[721] « Tansuo jianli jiceng gongyi wenhua shiye qunzhong zizhi jizhi », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, « 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai » (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.
[722] « Jianchi yi renmin wei zhongyin », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 3.

concept important de "la ville construite par le peuple et pour le peuple" »[723]. L'idée sous-jacente est alors de « montrer que la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste s'appuie pleinement sur le peuple, profite au peuple et se base sur le peuple »[724]. Afin de mettre en œuvre cette injonction de gouvernance sociale, il est préconisé de « continuer à satisfaire les besoins culturels du peuple qui tendent à être améliorés, diversifiés et personnalisés » grâce au « renforcement de la participation à la vie culturelle » [725]. On peut donc supposer que les desiderata des chanteurs amateurs en termes d'amélioration et de réaménagement des lieux qu'ils se sont appropriés pour chanter, ou quant à la construction ou l'aménagement de nouveaux lieux, seront ainsi plus souvent pris en compte.

6.3.2. Une inclusion des organisations sociales au cœur de la gouvernance, synonyme d'encadrement du peuple

6.3.2.1. Des organisations sociales aux contours flous mais qui, toutes, sont en lien avec le Parti communiste chinois

Si de prime abord la gouvernance sociale place le peuple au centre, un grand nombre d'organisations sociales directement liées au Parti sont également inclues au sein du concept de gouvernance participative à la chinoise. Le terme d'« organisations sociales » est ici préféré à celui d'« organisations non gouvernementales » car, comme le souligne la chercheuse Su Yun Woo (2022 : 4), « ce ne sont pas des ONG au sens occidental du terme, puisque beaucoup font directement partie de l'infrastructure de l'État ». D'après la note gouvernementale intitulée « Analyse basique des termes organisation sociale, organisation populaire et organisation de masse »[726] (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*) publié par le Bureau du

[723] « Zijue jian xing "renmin chengshi renmin jian, renmin chengshi wei renmin" zhongyao linian », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 3.

[724] « Chongfen tixian shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe yikao renmin, zaofu renmin, zhi gen renmin de chuzhong benyuan », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 3.

[725] « Buduan manzu renmin quanzhong duoyang hua, pinzhihua, gexinghua de wenhua xuqiu », « rang renmin qunzhong yongyou geng qiang de wenhua canyu gan », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 3.

[726] Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de de Quanzhou (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*), 28.11.2017, « Analyse basique des termes organisation sociale,

gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de Quanzhou (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*) située dans la province du Fujian, les trois expressions ont des contours assez flous et sont relativement substituables.

Le terme *shehui tuanti*, qui peut être traduit par « organisation sociale » ou « organisation communautaire », est présenté comme le plus officiel, puisque seul à être inscrit dans la Constitution de la République populaire de Chine. D'après le « Règlement sur l'enregistrement des organisations sociales » (*shehui tuanti dengji tiaoli*), ces dernières sont « des organisations sociales à but non lucratif qui sont formées volontairement par des citoyens chinois, afin de réaliser les aspirations communes de leurs membres en menant des activités selon leurs propres règles »[727]. L'une de leur particularité réside dans le fait qu'elles doivent être « enregistrées auprès du département des affaires civiles »[728]. Elles sont donc avalisées par le ministère des Affaires civiles de la République populaire de Chine (*Zhonghua renmin gongheguo minzheng bu*). Sur son site Internet[729], le gouvernement populaire central de la RPC (*Zhonghua renmin gongheguo zhongyang renmin zhengfu*) classifie par exemple parmi ces « organisations sociales », la Fédération panchinoise des syndicats (*Zhonghua quanguo zong gonghui*), la Ligue de la jeunesse communiste de Chine (*Zhongguo gongchan zhuyi qingnian tuan*), la Fédération panchinoise des femmes (*Zhonghua quanguo funü lianhe hui*). Certains chercheurs, comme Jean-Pierre Cabestan (2006 : 175), considèrent que ces différents exemples font partie des « organisations de masse », ce qui confirme la relative ambiguïté qui existe dans la manière de désigner ces types d'organisations sociales.

Le terme *renmin shehui*, ou « organisation populaire » en français, est présenté comme moins normatif que le précédent puisque non inscrit dans la Constitution. La définition proposée par le Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng s'appuie alors principalement sur le « Règlement sur l'enregistrement des organisations sociales » et sur la « Constitution de la conférence consultative politique du peuple chinois (CCPPC) ».

---

organisation populaire et organisation de masse » (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*), http://bb.qzlc.gov.cn/zcfg/201411/t20141128_1584343.htm, consulté le 3 mars 2023.

[727] « Shehui tuanti, shi zhi zhongguo gongmin ziyuan zucheng, wei shixian huiyuan gongtong yiyuan, anzhao qi zhangcheng kaizhan huodong de fei yingli xing shehui zuzhi », Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de de Quanzhou (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*), 28.11.2017, « Analyse basique des termes organisation sociale, organisation populaire et organisation de masse » (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*), http://bb.qzlc.gov.cn/zcfg/201411/t20141128_1584343.htm, consulté le 3 mars 2023.

[728] « Minzheng bumen dengji de tuanti », Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de de Quanzhou (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*), 28.11.2017, « Analyse basique des termes organisation sociale, organisation populaire et organisation de masse » (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*), http://bb.qzlc.gov.cn/zcfg/201411/t20141128_1584343.htm, consulté le 3 mars 2023.

[729] https://www.gov.cn/test/2005-05/24/content_18314.htm, consulté le 2 août 2023.

L'expression « organisation populaire » (*renmin shehui*) désignerait alors « toutes les organisations qui ont participé à la CCPPC »[730], autrement dit l'ensemble des syndicats, ligues, fédérations. Ces organisations sont donc « approuvées, organisées et dirigées directement par le Comité du Parti »[731]. Les Fédérations provinciales des syndicats (*Sheng zong gonghui*), les Comités provinciaux de la Ligue de la jeunesse communiste (*Tuan sheng wei*), les Fédérations provinciales des femmes (*Sheng fulian*), l'Association pour la science et la technologie (*Ke xie*), la Fédération des sciences sociales (*She ke lian*), la Fédération littéraire (*Wen lian*), l'Association des écrivains (*Zuo xie*), la Fédération chinoise d'outre-mer (*Qiaolian wai*) sont notamment prises en compte parmi les exemples donnés d'« organisations populaires ».

Enfin, le terme *qunzhong tuanti*, littéralement « organisation de masse » mais qui en anglais sert généralement pour désigner les « organisations non gouvernementales », apparaît encore moins normatif que celui d'« organisation populaire ». Il est en effet présenté comme une appellation héritée du passé, qui « n'a aucune portée juridique »[732]. Parmi ces « organisations de masses », la Société du droit (*Fa xuehui*), le Conseil pour la promotion du commerce international (*Maocuhui*), la Fédération des personnes handicapées (*Canji ren lianhe hui*), la Croix rouge (*Hong shizi hui*) et la Société chinoise d'enseignement professionnel (*Zhonghua zhiye jiaoyu she*) sont notamment cités.

Sur son site Internet, la Municipalité de Shanghai propose une liste de l'ensemble de ce qu'elle nomme des « organisations populaires » (*renmin tuanti*) actives, année après année, au sein de la métropole. En 2023, 17 ont été dénombrées, parmi lesquelles se trouvent par exemple des organisations aussi diverses que : la Fédération des cercles littéraires et artistiques de Shanghai (*Shanghai shi wenxue yishu jie lianhe hui*), le Comité de Shanghai de la Ligue de la jeunesse communiste (*gongqingtuan shanghai shi weiyuanhui*), la Société de la Croix-Rouge de Shanghai (*Shanghai shi hong shizi hui*), la Fédération des cercles de sciences sociales de Shanghai (*Shanghai shi shehui kexue jie lianhe hui*), le Conseil de Shanghai pour la promotion

[730] « Canjiale renmin zhengxie de tuanti jun ke cheng zhi wei renmin tuanti », Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de de Quanzhou (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*), 28.11.2017, « Analyse basique des termes organisation sociale, organisation populaire et organisation de masse » (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*), http://bb.qzlc.gov.cn/zcfg/201411/t20141128_1584343.htm, consulté le 3 mars 2023.

[731] « Zhe xie tuanti you dangwei pizhun qi jigou bianzhi, bing you dangwei zhijie lingdao », Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de de Quanzhou (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*), 28.11.2017, « Analyse basique des termes organisation sociale, organisation populaire et organisation de masse » (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*), http://bb.qzlc.gov.cn/zcfg/201411/t20141128_1584343.htm, consulté le 3 mars 2023.

[732] « Meiyou falü yiyi », Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de de Quanzhou (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*), 28.11.2017, « Analyse basique des termes organisation sociale, organisation populaire et organisation de masse » (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*), http://bb.qzlc.gov.cn/zcfg/201411/t20141128_1584343.htm, consulté le 3 mars 2023.

du commerce international (*Shanghai shi guoji maoyi cujin weiyuanhui*) ou encore la Fédération des personnes handicapées de Shanghai (*Shanghai shi canji ren lianhe hui*)[733]. Si l'on reprend la classification proposée par le Bureau du gouvernement populaire de l'arrondissement de Licheng dans la ville de Quanzhou, plusieurs de ces organisations dites populaires correspondraient en réalité à des « organisations de masse ».

Qu'il s'agisse d'organisations sociales (*shehui tuanti*), populaires (*renmin shehui*) ou de masse (*qunzhong tuanti*) toutes sont directement reliées au PCC. La participation de la population chinoise à la gouvernance sociale apparaît donc possible mais toujours « contrôlée et gérée par le Parti » (Woo, 2022 : 4). Au processus de gouvernance participative s'ajoutent en effet les comités de résidants, qui, bien que présentés comme une manière pour ces derniers de s'auto-gérer au niveau micro-local, constituent en réalité la dernière cellule décisionnaire du Parti communiste.

6.3.2.2. Des organisations sociales placées au cœur de la gouvernance en vue de renforcer la sécurité nationale

D'après la chercheuse Su Yun Woo, les organisations sociales ont longtemps fonctionné de « manière tout à fait indépendante », car elles fournissaient « des services sociaux essentiels à la population » et « rendaient donc service au gouvernement » (Woo, 2022 : 4). Cependant, depuis les années 2010, cette réalité est remise en cause, puisque le « gouvernement souhaite réglementer la présence et le fonctionnement de ces organisations sociales, en renforçant son contrôle sur la société civile » (Woo, 2022 : 4). Cet objectif a été en partie rappelé par le Président Xi Jinping à l'occasion de son discours du 1er juillet 2021. Il est ainsi stipulé que « le renforcement des services communautaires et des capacités de gestion solidifiera les fondements de la gouvernance sociale »[734]. Pour ce faire, le Secrétaire général du PCC indique également que la gestion de ces services communautaires doit être confiée « aux organisations de base les plus proches des gens ordinaires »[735]. Afin d'« améliorer le système de

[733] https://www.shanghai.gov.cn/bmys-23-20-51040/index.html, consulté le 3 mars 2023.

[734] « Shequ fuwu he guanli nengli qiangle, shehui zhili de jichu jiu », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/-ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[735] « Yu laobaixing zui tiejin de jiceng zuzhi », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong*

gouvernance sociale à long terme » en vue de toujours plus « renforcer le système de sécurité publique », il est rappelé la nécessité de « faire jouer pleinement leur rôle aux organisations sociales »[736]. En parallèle, il est également souligné que « les technologies de l'information »[737] participeront au renforcement de la gouvernance sociale. Cette orientation, déjà à l'œuvre les années précédentes, faisait dire en 2020 au sinologue Jean-Pierre Cabestan (2020 : 63) que, sous couvert de renforcer la gouvernance sociale, les nouvelles technologies, et notamment la mise en place du système de crédit social dès 2014, renforçaient surtout le « contrôle social ». L'objectif d'inclure les organisations sociales au cœur de la production urbaine culturelle de Shanghai peut donc être interprétée comme un renforcement de l'encadrement de la culture au sein de la métropole.

6.3.2.3. Inclure les organisations sociales au sein de la production culturelle et urbaine de Shanghai, un objectif inscrit dans les 13ème et 14ème plans de la métropole

Les organisations sociales sont également placées au centre des 13ème et 14ème plans culturels de la métropole shanghaienne. Ces dernières sont ainsi mentionnées à plusieurs reprises dans le neuvième point du 13ème plan, consacré à « l'amélioration du niveau de gouvernance culturelle »[738]. Dès le début du quatrième paragraphe, qui détaille comment « améliorer le mécanisme de participation sociale », l'importance de « décentraliser le pouvoir, élargir l'ouverture et encourager les acteurs sociaux à entreprendre dans des activités culturelles »[739] est soulignée. Quelques lignes plus loin ce dernier point est précisé lorsque les acteurs sociaux

shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/-ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[736] « Jianquan shehui zhili de chang xiao jizhi », « jianquan gonggong anquan tixi », « fahui shehui zuzhi zuoyong », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[737] « Qianghua shehui zhili de xinxi jishu », Yang Zhaohui, 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

[738] « Tisheng wenhua zhili shuiping », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.

[739] « Chuangxin shehui canyu jizhi », « xiafang shiquan, kuoda kaifang, zhichi shehui liliang canyu chengban wenhua houdong », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.

sont encouragés à « participer à la construction de la culture publique »[740]. La proximité de ces organisations sociales avec le Parti est rapidement perceptible à la lecture de ce paragraphe. L'un des objectifs énoncés invite ainsi à « renforcer le mécanisme par lequel le gouvernement acquiert des services publics culturels auprès des acteurs sociaux »[741]. Cette orientation laisse supposer que les « services publics culturels » doivent donc répondre aux critères de recevabilité du gouvernement.

Les organisations sociales apparaissent donc comme particulièrement dépendantes du gouvernement et du Parti. Cette quasi affiliation transparaît de manière plus formalisée lorsque « les organisations populaires » sont présentées comme devant « jouer un rôle moteur dans le système de propagande culturelle, dans la gouvernance sociale et dans la construction culturelle de la ville »[742]. Les organisations sociales, populaires et de masse, selon le vocable choisi, bien que présentées initialement comme régies par la population, sont donc en réalité assujetties à un contrôle politique. L'intention affichée de « soutenir le développement de toutes sortes de groupes culturels de masse »[743] peut donc être interprétée comme une volonté accrue d'encadrer la population, notamment ici dans ses activités culturelles.

Ces orientations sont réaffirmées de manière plus concrète dans le 14ème plan culturel de la ville. L'un des objectifs de base affiché dans ce plan est d'« améliorer les capacités de gouvernance culturelle de la ville »[744]. Pour ce faire, il est rappelé que « gouvernement et acteurs sociaux doivent travailler de manière coordonnée »[745]. Sur ce principe, la nécessité de « proposer un mode de fonctionnement novateur des services publics culturels et stimuler la

[740] « Tuidong shehui liliang canyu gongong wenhua jianshe », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.
[741] « Jianquan zhengfu xiang shehui liliang goumai gongong wenhua fuwu jizhi », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.
[742] « Chongfen fahui xuanchuan wenhua xitong renmin tuanti zai shehui zhili he chengshi wenhua jianshe zhong de yinling zuoyong », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.
[743] « Zhichi ge lei qunzhong xing wenhua tuandui fazhan », Bureau du Parti communiste central implanté à Shanghai (*zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 5 novembre 2016, 13ème plan quinquennal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*), p. 27.
[744] « Tisheng chengshi wenhua shili nengli », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 3.
[745] « Zhengfu he shehui liliang xietong yunzuo », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 5.

dynamique de coopération, de co-gouvernance et de partage » entre « gouvernement, société et citoyens » [746] est réaffirmée. Le secteur public culturel voit alors sa gestion confiée en grande partie aux organisations sociales. Dans ce point consacré à la « promotion d'un haut niveau de service public culturel », il est ainsi précisé que « les acteurs culturels d'intérêt public qui fournissent, gratuitement ou à un prix avantageux, des produits et services publics culturels variés doivent être encouragés et soutenus » [747]. Dans le même temps, il est rappelé que « les organisations sociales de type culturel devraient jouer un rôle important pour faire avancer le socialisme en promouvant ses valeurs centrales »[748]. Le principe qui vise à « encourager les masses à former des groupes culturels de base en conformité avec la loi et les guider pour les amener à développer leur propre éducation, leur propre gestion et leur propre service » est alors présenté comme une manière d'« améliorer le mécanisme de participation sociale et [de] mobiliser pleinement les acteurs sociaux à participer plus encore à la construction d'une ville culturelle »[749].

L'idée plus sous-jacente d'encadrement de la population est également particulièrement visible dans ce dernier point. Les propositions culturelles qui émanent des organisations sociales sont présentées comme venant du peuple, alors même que celui-ci doit se conformer aux attentes du gouvernement, qui voit dans ces organisations une manière de diffuser ses idéaux au cœur de la société. À terme, l'objectif semble être d'encadrer suffisamment ces organisations sociales pour que ces dernières participent sans discussion à la production de contenus en faveur de la propagande culturelle. Cette volonté de renforcer le contrôle des activités culturelles pourrait, à terme, menacer l'organisation d'activités culturelles spontanées,

---

[746] « Chuangxin gonggong wenhua fuwu yunxing, jifa gongjian, gongzhi, gongxiang de dongli », « zhengfu, shehui he gongmin », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 6.

[747] « Tuidong gongong wenhua fuwu gao zhiliang fazhan », « guli zhichi gongyi xing wenhua danwei tigong duoyanghua mianfei huo youhui gonggong wenhua chanpin he fuwu », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 6.

[748] « Fahui wenhua lei shehui zuzhi zai hongyang shehuizhuyi hexin jiazhiguan [...] fangmian de jiji zuoyong », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, « 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale » (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 11.

[749] « Guli qunzhong yifa zujian jiceng wenhua tuandui, yindao jiceng qunzhong wenhua tuandui shixian », « Jianquan shehui canyu jizhi, chongfen dongyuan shehui liliang gengshen cengci canyu chengshi wenhua jianshe », Commission nationale du développement et de la réforme (*Guojia fazhan he gaige weiyuanhui*), 10 septembre 2021, 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*), p. 11.

tels les lieux de chant dans les parcs, qui initialement semblaient, pour certaines, échapper à toute forme d'organisation sociale.

6.3.3. Un renforcement de l'encadrement des activités culturelles, synonyme de disparition de certaines activités spontanées ?

6.3.3.1. Des activités de chant de plus en plus contrôlées dans les parcs…

L'encadrement accru des activités culturelles pose la question du statut de certains groupes de chant au départ présentés comme spontanés. Les activités proposées au sein des centres culturels d'arrondissement ou des communautés résidentielles dépendent directement des échelons locaux du Parti. Dans ce contexte, l'apparente spontanéité des groupes de chanteurs dans les parcs est en partie remise en cause. Au parc Fuxing, la chorale « Longévité », indépendante à ses débuts, semble s'être tournée vers le centre culturel de quartier de Ruijin (*Huangpu qu ruijin jiedao*) et le club des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu (*Huangpu qu gongren julebu*) pour bénéficier de locaux afin que ceux qui le souhaitent puissent répéter dans de meilleures conditions, mais aussi pour des questions financières. C'est tout du moins ce que confiait Huang Tianxiang, chef adjoint de la chorale, lors d'une interview accordée en 2014 au *Journal de Huangpu* (*Huangpu bao*). Il déclarait alors que la création de la chorale datait de 1997, année au cours de laquelle : « une dizaine de retraités, qui s'exerçaient le matin au parc Fuxing et qui étaient passionnés de chant, ont spontanément formé un "petit groupe de chant" »[750]. D'après lui : « À ses débuts, la chorale ne bénéficiait d'aucune source de financement et aucun professionnel ne la dirigeait »[751]. Le rattachement de certains des membres au centre culturel et au club des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu est ensuite présenté comme une manière de « professionnaliser »[752] (*zhuanye*) la chorale en permettant à plusieurs membres d'améliorer leurs connaissances de la musique vocale et d'apprendre de nouvelles chansons de manière plus poussée. Cette chorale, spontanée à ses

[750] « Shi duo ming zai Fuxing gongyuan chenlian de tuixiu gechang aihao zhe zifa zujianle "geyong xiaodui" », Ping Qiling, 21.02.2014, « "Chorale de la longévité" : chanter les rend aussi lumineux qu'un coucher de soleil » (*"changshou heshang tuan" : gesheng rang tamen wanxia si jin*), Journal de Huangpu (*Huangpu bao*), n° 141 (*di 141 qi*) [En ligne], https://hpb.shhuangpu.gov.cn/043/043004/20140221/d61e618b-f623-4e06-9702-7273ba4299e4.html, consulté le 8 mars 2023.

[751] « Hechang tuan chuchuang shiqi, yi wu zijin laiyuan, er wu zhuanyerenshi zhidao », Ping Qiling, 21.02.2014, « "Chorale de la longévité" : chanter les rend aussi lumineux qu'un coucher de soleil » (*"changshou heshang tuan" : gesheng rang tamen wanxia si jin*), Journal de Huangpu (*Huangpu bao*), n °141 (*di 141 qi*) [En ligne], https://hpb.shhuangpu.gov.cn/043/043004/20140221/d61e618b-f623-4e06-9702-7273ba4299e4.html, consulté le 8 mars 2023.

[752] Ce terme figure entre guillemets dans la version originale.

débuts, a donc a posteriori dû se rapprocher de structures déjà mises à disposition par le Parti pour pouvoir se pérenniser dans le temps.

Certaines chorales présentes dans les parcs, notamment au parc Lu Xun, semblent toutefois s'être longtemps maintenues malgré leur spontanéité. Plusieurs décisions visant à réglementer les nuisances sonores dans les lieux publics pourraient cependant affecter leur organisation et leur gestion à l'avenir. Depuis 2016, plusieurs villes chinoises se dotent de lois et de règlements en vue notamment de limiter le volume sonore à 70 décibels dans les parcs. D'après un article consacré au parc Lu Xun du journaliste Luan Xiaona, qui travaille pour le journal shanghaien en ligne *The Paper* (*Pengpai xinwen*), ces réglementations font suite aux plaintes de plusieurs usagers du parc et de personnes qui résident dans les environs[753]. Le même type d'argument est mis en avant par un des journalistes du journal *Nouvelles de Pékin* (*Xin jing bao - The Beijing News*), Zhou Yi, à propos du parc du Temple du ciel (*Tian tian gongyuan*), dont le niveau sonore a également été réglementé à partir de 2016[754]. Dans un cas comme dans l'autre, l'emplacement, et parfois même une partie de la gestion des chorales, est confié aux gestionnaires des parcs.

D'après le journaliste Luan Xiaona[755], en complément du règlement sur « Les mesures pour la prévention et le contrôle de la pollution sonore de la vie sociale à Shanghai » (*Shanghai shi shehui shenghuo zaosheng wuran fangzhi banfa*) mis en place en 2013, le parc Lu Xun s'est vu doter, courant 2016, d'un « Règlement pour une visite respectueuse du parc Lu Xun » (*Lu Xun gongyuan wenming youyuan shouze*), de « Mesures d'essai pour réguler le bruit au sein du parc » (*Lu Xun gongyuan zaosheng guanli guiding shixing banfa*) puis d'un « Règlement pour le contrôle du bruit dans les parcs » (*gonngyuan zaosheng kongzhi guiyue*). Ces différentes régulations adoptées par les gestionnaires du parc (*gongyuan guanli*), dont le groupe Changyuan[756] fait partie (*Shanghai changyuan jituan, Shanghai Changyuan Group (SCYC)*),

[753] Luan Xiaona, 24.10.2016, « Le bruit du parc Lu Xun de Shanghai dérange les résidants. Plusieurs départements dont ceux de la sécurité publique et de l'administration urbaine coopèrent pour remédier à ce problème et les résultats sont visibles » (*Shanghai Lu Xun gongyuan zaoyin, gong'an chengguan deng duo bumen lianshou zhengzhi chengxiao xianxian*), https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1548663, consulté le 8 mars 2023.
[754] Zhou Yi, 07.07.2020, « Pourquoi le parc du temple du Ciel a-t-il "fermé les yeux" à propos de la chorale ? » (*Tiantan gongyuan weihe fangguole "hechang tuan"* ?), https://m.bjnews.com.cn/detail/159411225215993.html, consulté le 8 mars 2023.
[755] Luan Xiaona, 24.10.2016, « Le bruit du parc Lu Xun de Shanghai dérange les résidants. Plusieurs départements dont ceux de la sécurité publique et de l'administration urbaine coopèrent pour remédier à ce problème et les résultats sont visibles » (*Shanghai Lu Xun gongyuan zaoyin, gong'an chengguan deng duo bumen lianshou zhengzhi chengxiao xianxian*), https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1548663, consulté le 8 mars 2023.
[756] Ce groupe est en charge de l'exploitation et de la gestion de plusieurs « industries culturelles et sportives », notamment le parc Lu Xun, le stade de football de Hongkou, situé à quelques mètres du parc, ainsi que plusieurs musées et théâtres implantés dans l'arrondissement de Hongkou.
Source : http://www.ce.cn/culture/whcyk/cyjd/201103/14/t2011031422297945.shtml, consulté le 9 mars 2023.

stipulent que : « la tenue d'activités de chant, de danse, d'exercices de fitness et d'autres activités physiques et de loisirs doivent se conformer à l'organisation établie par le personnel du parc »[757]. Plus concrètement, les responsables du parc doivent veiller à « échelonner le plus possible dans le temps et dans l'espace » les différentes activités organisées au sein du parc. De même, ces activités jugées bruyantes doivent se tenir « le plus loin possible des zones résidentielles »[758].

L'une des conséquences possibles est alors une modification de l'emplacement des chorales au sein du parc. Si ces effets ne sont pas directement mentionnés dans l'article consacré au parc Lu Xun, la chorale du parc du Temple du ciel de Pékin semble avoir été directement touchée par ces dispositions. Le journaliste Zhou Yi explique ainsi que depuis 2020, les mesures de gestion du bruit ont été renforcées avec pour conséquences concrètes un déplacement contraint de la chorale vers la zone nord-ouest du parc[759]. Ces dispositions ont a priori vocation à être renforcées. Dans la révision du 5 juin 2022 de la « Loi de la République populaire de Chine sur la prévention et le contrôle de la pollution sonore » (*Zhonghua renmin gongheguo zaosheng wuran fangzhi fa 2022*), il est ainsi rappelé dans l'article 64 que : « les gestionnaires de lieux publics [rues, places, parcs] doivent régir de manière rationnelle la zone, la période et le volume des activités de divertissement, de fitness et autres » [760].

La spontanéité des activités organisées au sein des parcs par les amateurs de chant, de danse, de taï-chi et autres loisirs est dès lors remise en cause puisque chaque activité doit théoriquement être déclarée et autorisée par les gestionnaires du parc pour pouvoir s'y tenir. Il est également mentionné parmi « Les mesures pour la prévention et le contrôle de la pollution

[757] « Kaizhan gewu, tiao cao deng jianshen yule huodong ying tingcong gongyuan gongzuo renyuan anpai », Luan Xiaona, 24.10.2016, « Le bruit du parc Lu Xun de Shanghai dérange les résidants. Plusieurs départements dont ceux de la sécurité publique et de l'administration urbaine coopèrent pour remédier à ce problème et les résultats sont visibles » (*Shanghai Lu Xun gongyuan zaoyin, gong'an chengguan deng duo bumen lianshou zhengzhi chengxiao xianxian*), https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1548663, consulté le 8 mars 2023.

[758] « Cuokai shijian, kongjian », « li jumin qu yuan », Luan Xiaona, 24.10.2016, « Le bruit du parc Lu Xun de Shanghai dérange les résidants. Plusieurs départements dont ceux de la sécurité publique et de l'administration urbaine coopèrent pour remédier à ce problème et les résultats sont visibles » (*Shanghai Lu Xun gongyuan zaoyin, gong'an chengguan deng duo bumen lianshou zhengzhi chengxiao xianxian*), https://www.thepaper.cn/news-Detail_forward_1548663, consulté le 8 mars 2023.

[759] Ping Qiling, 21.02.2014, « "Chorale de la longévité" : chanter les rend aussi lumineux qu'un coucher de soleil » *("changshou heshang tuan" : gesheng rang tamen wanxia si jin*), *Journal de Huangpu* (*Huangpu bao*), n° 141 (*di 141 qi*) [En ligne], https://hpb.shhuangpu.gov.cn/043/043004/20140221/d61e618b-f623-4e06-9702-7273ba4299e4.html, consulté le 8 mars 2023.

[760] « Gonggong changsuo [jiedao, guangchang, gongyuan deng gonggong chang] guanli zhe yingdang heli guiding yule, jianshen deng huodong de quyu, shiduan, yinliang », Comité permanent de l'Assemblée nationale populaire (*quanguo renmin daibiao dahui changwu weiyuanhui*), 05.06.2022, « Loi de la République populaire de Chine sur la prévention et le contrôle de la pollution sonore »[760] (*Zhonghua renmin gongheguo zaosheng wuran fangzhi fa 2022*), https://www.fadada.com/notice/detail-10833.html, consulté le 9 mars 2023.

sonore de la vie sociale à Shanghai » (*Shanghai shi shehui shenghuo zaosheng wuran fangzhi banfa*) que l'organisation de ces activités par « les gestionnaires du parc » peut dorénavant se faire « en collaboration avec le gouvernement populaire du canton ou le comité de quartier, ainsi qu'avec le département consacré à l'environnement et la sécurité publique »[761]. Ce rattachement des activités initialement spontanées à plusieurs administrations de l'État peut donc être interprété comme le signe d'un encadrement accru de ces activités, sous couvert de répondre aux problèmes de nuisances sonores.

6.3.3.2. … au risque de voir disparaître certaines d'entre elles

Cette réorganisation du parc selon les exigences des gestionnaires peut aussi avoir pour conséquences la disparition de certaines activités. Outre le cas des chanteurs d'opéras contraints de se retirer du parc en raison de leur utilisation d'appareils audio externes, certaines activités plus subversives pourraient être plus directement affectées par ces nouvelles réglementations.

Le sociologue et professeur émérite de l'université de l'Illinois à Chicago, Anthony M. Orum, fait ainsi mention, dans plusieurs de ses articles consacrés aux espaces publics à Shanghai, de l'existence, au sein du parc Lu Xun, d'un endroit qu'il nomme « le coin des mécontents » (*the complainers' corner*). Ce groupe est majoritairement constitué d'hommes retraités, bien qu'il y ait tout de même quelques femmes (Li et Orum, 2017 : 256). Composé de personnes venues de tous horizons professionnels – aussi bien travailleurs que professeurs –, ce groupe se réunit généralement une vingtaine de minutes, principalement le week-end (Orum, 2009 : 381). Dans cet endroit, situé « à l'écart des sentiers balisés […] et relativement bien caché de la vue des autres visiteurs du parc »[762] (Orum, 2009 : 380), les personnes présentes viennent « exprimer leur désaccord et leur mécontentement vis-à-vis du régime actuel »[763] (Li et Orum, 2017 : 256). Les sujets abordés concernent aussi bien « le gouvernement », « leurs inquiétudes à propos du travail et des conditions de travail », « les médias de masse »[764] (Orum, 2009 : 381) que plus généralement « la vie en Chine », « les

[761] « Gongyuan guanli zhe keyi hui tongxiang (zhen) renmin zhengfu huozhe jiedaobanshichu, zai qu (xian) huanbao, gong'an deng xiangguan guanli bumen de zhidao xia […] zhiding gongyuan zaosheng kongzhi guiyue », Luan Xiaona, 24.10.2016, « Le bruit du parc Lu Xun de Shanghai dérange les résidants. Plusieurs départements dont ceux de la sécurité publique et de l'administration urbaine coopèrent pour remédier à ce problème et les résultats sont visibles » (*Shanghai Lu Xun gongyuan zaoyin, gong'an chengguan deng duo bumen lianshou zhengzhi chengxiao xianxian*), https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1548663, consulté le 8 mars 2023.
[762] « It was very much off the beaten track […], tucked away from the obvious sight of Park visitors ».
[763] « It was here that people came […] to air their dissent and dissatisfaction with the current regime ».
[764] « They come to talk about the government, about their concerns with work and work conditions, about the mass media and other issues ».

activités des politiques »[765] (Li et Orum, 2018 : 8) et « l'économie »[766] (Li et Orum, 2017 : 256).

Bien que de prime abord l'existence d'un tel lieu peut faire croire à une relative liberté de s'exprimer au sein du parc, l'une des personnes interrogées par Anthony Orum précise : « S'il y a bien ici un discours libre, il n'y a en réalité pas de liberté d'expression »[767] (Li et Orum, 2017 : 256). Et pour cause, « les participants sont parfaitement conscients »[768] (Orum, 2009 : 382) que des « officiers de sécurité en civil s'attardent dans les environs pour écouter les conversations »[769] (Li et Orum, 2017 : 256). Dans son article de 2009, le sociologue faisait l'hypothèse que cette surveillance diffuse « était une manière pour le gouvernement de se tenir informer des préoccupations de la population »[770] (Orum, 2009 : 382). Le ton se veut toutefois moins optimiste dans son article de 2017 quant au possible maintien de ce type d'activités à l'avenir. Il est en effet rappelé que « ces derniers mois, Xi Jinping a tenu plusieurs discours dans lequel il exhortait à ce que chaque effort soit fait pour effacer tous les signes et formes possibles de démocratie »[771].

Pour Li Jialin, co-autrice de l'article, et Anthony Orum, l'une des formes de démocratie se trouve dans « l'usage qui est fait des espaces publics à Shanghai », puisque « les personnes se sentent désormais libres d'utiliser et de redéfinir les espaces publics selon leur convenance » [772] (Li et Orum, 2017 : 250). Les nouvelles réglementations concernant les nuisances sonores, notamment dans les parcs, qui vont de pair avec un encadrement de l'emplacement et des horaires des activités qui y sont pratiquées viennent donc restreindre cette pratique démocratique. Le renforcement de leur application depuis 2020, en parallèle d'un durcissement de l'encadrement de la population consécutif à la pandémie de covid-19, laisse donc supposer que « ces discussions politiques », si elles n'ont pas disparu, sont d'autant plus scrutées et contrôlées. Il en est très certainement de même pour les activités de chant dont le répertoire doit être d'autant plus surveillé par les agents présents au sein des parcs. Depuis juillet 2021, plusieurs chansons populaires ont en effet été interdites par le gouvernement,

[765] « People were there regularly complaining about life in China, the activities of the politicians, and variety of other events ».
[766] « People can talk about the government and complain about the economy ».
[767] « If there is loose speech here (in the Complainers Corner) there is not actually free speech ».
[768] « It was done in full awareness by the participants that they were being overheard by the authorities ».
[769] « Moreover, there are plainclothes security officers who linger nearby to listen to the conversations ».
[770] « This was a means for the government to learn of the concerns of people ».
[771] « Xi Jinping has made speeches in recent months urging that every effort be made to erase all possible signs and forms of democracy ».
[772] « She spoke of "democracy" in the uses of public spaces in Shanghai today in the sense that people now felt free to use and to redefine public spaces for themselves ».

puisque considérées comme portant atteinte à la sécurité nationale. Or, bien que la plupart des chorales dans les parcs chantaient des chants rouges en 2017, certaines entonnaient des chansons populaires, qui ne sont plus autorisées depuis. La relative liberté associée au parc et, en un sens, fabriquée par les résidants, est alors remise en cause.

Au sein de ce chapitre, plusieurs modes de fabrication urbaine, observés au sein de lieux de chant à Shanghai, ont été détaillés. L'appropriation, par la pratique concrète qu'en ont les habitants, de lieux de chant mis à disposition par les autorités publiques constitue un premier niveau de fabrique urbaine. Le changement de l'organisation initiale et de la finalité de certains de ces lieux conçus par le gouvernement municipal, lorsqu'ils sont transformés en lieux de chant par la population, correspond à un deuxième mode de fabrique de la ville. L'exemple du parc Lu Xun a permis d'illustrer différentes manières dont les habitants transforment ces lieux de façon à les adapter aux usages qu'ils en ont. Des détournements de la fonction initiale et officielle des lieux sont visibles au niveau du mobilier urbain, mais aussi en des espaces spécifiques – comme au niveau du pavillon commémoratif consacré à Lu Xun –, voire même à l'échelle du parc dont le caractère public est remis en cause, notamment le dimanche. S'approprier des espaces laissés libres dans la ville par l'organisation d'activités artistiques, tels le chant ou la danse, assure pour les habitants une troisième manière de fabriquer le ville.

Ces différentes formes de fabrication urbaine, généralement temporaires, peuvent être pérennisées dans le temps par différentes stratégies. Le respect de certaines règles fixées par la Municipalité permet ainsi à des chanteurs amateurs de bénéficier, de manière régulière, d'une salle de répétition au sein d'un centre culturel. L'exemple des amateurs de *wuxi* et de *huangmeixi*, qui indiquent avoir accepté de se produire à l'initiative du gouvernement municipal en échange d'une salle au sein du centre culturel de Chengjiaqiao, a permis d'illustrer ce point plus en détail. Au contraire, certains chanteurs amateurs contournent les règles officielles pour pouvoir perpétuer leurs activités. Tel est le cas des chanteurs d'opéra amateurs, qui se sont installés devant l'entrée du parc Lu Xun pour contourner l'interdiction de jouer avec des microphones et des amplificateurs au sein du parc. Certains chanteurs adoptent une position intermédiaire et s'adaptent aux règles. Ainsi, plusieurs groupes de chanteurs d'opéra ont remplacé leurs bandes-son par des musiciens pour pouvoir rester à leur emplacement initial situé au sein des parcs. Enfin, quelques cas de coopération entre Municipalité et habitants existent. L'exemple développé ici s'appuie sur l'aménagement d'un kiosque au sein du parc Fuxing, a priori réalisé à la demande de la chorale « Longévité ». Ces différentes stratégies d'appropriation et de fabrication des lieux, qu'elles soient conscientes ou non, ont été interprétées comme l'expression d'une revendication, probablement silencieuse, d'un « droit à la ville » dans sa définition générale, ou plus précisément d'un « droit à la ville de fait ».

Du fait de la fabrique urbaine, les habitants apparaissent alors comme co-acteurs de la production urbaine, notamment avec la Municipalité. Ce constat pose alors la question de la gouvernance participative, désignée en Chine par le terme de « gouvernance sociale ». Si ce concept place théoriquement le peuple au centre des décisions, notamment en termes de politique urbaine et culturelle, une étude de l'application pratique de ces principes met au jour un renforcement de l'encadrement des activités, notamment culturelles, de la population. Cette dernière est, certes, invitée à s'engager au sein d'organisations sociales pour exprimer son avis et ses besoins. Cependant, ces organisations sociales sont, si ce n'est affiliées au Parti, directement gérées par ce dernier. Or, depuis une dizaine d'années, l'objectif affiché par le Président Xi Jinping pour la gouvernance sociale est de renforcer la sécurité nationale. Dès lors, les activités spontanées, de fitness ou artistiques, sont de plus en plus encadrées, en particulier quand elles se déroulent dans l'espace public. Le risque est alors de voir certaines d'entre-elles disparaître, et plus particulièrement celles qui sont associées à une certaine liberté de penser ou de s'exprimer. L'encadrement accru de ces activités spontanées limite in fine la participation des habitants à la fabrique urbaine. L'idée d'une gouvernance participative en Chine pourrait alors être remise en cause, et ce d'autant plus que le contrôle des activités de chant s'est accru depuis le déclenchement de la pandémie de covid-19.

Conclusion de la deuxième partie

L'analyse de l'organisation socio-politique de la métropole shanghaienne, ainsi que la manière dont plusieurs des espaces de la ville sont produits, était placée au cœur de cette deuxième partie. Les lieux de chant sont alors apparus comme de véritables géo-indicateurs du développement urbain. La réalisation d'une typologie des lieux de chant a mis en lumière une fréquentation différenciée de ces derniers selon des critères tels que l'âge et la classe sociale. La prise en compte des activités de chant pratiquées par différentes franges de la population a permis de rendre compte des relations intra- et intergénérationnelles mais aussi intra- et interclasses qui sont rendues possibles dans un tel cadre. Des stratégies de distinction dans le choix des lieux de chant fréquentés ont été illustrées avec des conséquences directes en termes de pratique de l'espace métropolitain. Plusieurs chanteurs amateurs se rendent ainsi dans certains quartiers de la ville uniquement pour pratiquer leur activité. En parallèle, plusieurs espaces, où un type particulier de lieux de chant se concentre, ont été considérés par ceux qui les pratiquent comme centraux dans la ville, alors que le centre désigné habituellement correspond à la place du Peuple, cœur politique de la ville.

L'étude de la répartition des lieux de chant dans la métropole, couplée à une analyse de plans quinquennaux urbains, a retracé les différentes étapes de construction de la ville. Le chant est aussi placé au cœur de politiques culturelles ayant pour objectif de valoriser la métropole, que ce soit par la construction de grands théâtres dans les villes nouvelles ou par la promotion des arrondissements en chanson. Les conséquences sur les lieux de chant de plusieurs phénomènes urbains, à l'initiative ou soutenus par la Municipalité, ont également été dépeints. La patrimonialisation immatérielle des opéras provinciaux, décidée à un échelon national, couplée à une patrimonialisation matérielle de plusieurs zones historiques dans la ville ont conduit à une sectorisation des lieux de chants à l'échelle de la métropole. Si les théâtres et les centre culturels semblent répartis de manière relativement équitable sur l'ensemble du territoire, la gentrification, en partie soutenue par la Municipalité, à l'œuvre dans la ville-centre semble à ce stade favoriser l'installation de bars luxueux uniquement dans certaines zones patrimonialisées en référence au Shanghai des années 1920-1930.

Les chanteurs, notamment amateurs, s'approprient de manière variée les lieux de chant proposés par la Municipalité. Ces modes d'appropriation, qui vont du réagencement au détournement, participent de la fabrication de la ville par le bas. Certains espaces se voient donc attribuer une fonction récréative, alors qu'ils étaient initialement des témoins de l'histoire ou tout simplement des lieux de passage. Cette implication des habitants dans la production

urbaine a permis de révéler l'existence possible d'un droit à la ville en Chine. Les spécificités de la gouvernance participative chinoise ont été détaillées, soulignant malgré tout un encadrement idéologique accru des activités culturelles.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR de Géographie
École doctorale de Géographie de Paris : Espaces, Sociétés, Aménagement
UMR 8586 Prodig

Le chant en Chine, approche théorique et terrain en géographie musicale

L'exemple de Shanghai et l'utilisation du chant en période de pandémie



Thèse pour l'obtention du doctorat en géographie
Présentée et soutenue publiquement le 28 novembre 2023

Sarah DEFOIN--MERLIN

Sous la direction du Professeur Thierry SANJUAN

Membres du jury :
Mme Sara Adhitya, Senior Research Fellow, University College of London, Rapporteure
Mme Manuelle Franck, Professeure, INALCO, Présidente
Mme Marie Gibert, Maîtresse de conférences, Université Paris Cité, Examinatrice
M. Thierry Sanjuan, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Directeur
Mme Isabelle Thireau, Directrice d'études, EHESS, Rapporteure

Volume 2/2

Sources des illustrations de couverture :

- Photographie en haut à gauche : L'Opéra de Shanghai, Sarah Defoin--Merlin, 16 mars 2017.
- Photographie en haut à droite : La chorale Longévité du parc Fuxing à Shanghai, Sarah Defoin--Merlin, 11 mars 2017.
- Capture d'écran en bas à gauche : Un clip de prévention réalisé par des présentateurs de la chaîne de télévision du Shandong et diffusé sur Tiktok le 7 août 2021, https://www.douyin.com/video/6993504992384601385, consulté le 20 avril 2023.
- Capture d'écran en bas à droite : Clip antiépidémique « Croyez-le, l'amour triomphera » (*Jianxin ai huiying*), diffusé en ligne et sur la Télévision centrale d'État à partir du 7 février 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Mt2-5NrWQbU, consulté le 20 juin 2020.

Partie 3. Le chant en temps de crise, expression accrue de la politisation de cette activité en Chine

Cette troisième partie est très largement centrée sur l'étude de l'utilisation du chant par la population et le gouvernement au cours de la pandémie de covid-19. Les données utilisées sont majoritairement extraites de sites officiels d'informations en ligne, d'articles de journaux disponibles depuis l'étranger et surtout de plateformes musicales et de vidéos accessibles depuis la France.

Le septième chapitre décrit la manière dont le chant est apparu comme une véritable ressource au sein de la société chinoise dès le premier confinement décrété à Wuhan puis tout au long de la pandémie. Les différentes formes de réorganisation de ces activités de chant opérées par la population et leurs conséquences sur la perception de l'espace par les habitants seront ainsi détaillées. Le rôle de soutien joué par les artistes, en accord avec les autorités publiques, sera examiné notamment à l'appui de plusieurs exemples de chansons caritatives. La récupération politique par le gouvernement de ces initiatives au départ spontanées sera également mise en lumière.

Le huitième chapitre aborde la manière dont le gouvernement s'est emparé du chant comme d'un outil de *soft power* au niveau international. Les retombées politiques de réalisations, de formes diverses et variées, de la Chine à destination des pays à leur tour touchés par la pandémie de covid-19 seront analysées. Le poids des institutions chinoises dans la diffusion de ces initiatives, populaires ou politiques, sera particulièrement souligné, en parallèle de la définition du concept de *soft power* culturel à la chinoise. Les conséquences de cette médiatisation en termes de visibilité et de perception de la Chine à l'international seront ensuite étudiées.

La dimension citoyenne de la politisation du chant est placée au centre du neuvième et dernier chapitre. Le chant y est alors abordé sous sa forme contestataire. Plusieurs exemples d'utilisation du chant par certaines franges de la population comme moyen de protester au cours de la pandémie de covid-19 seront exposés. La présentation de l'histoire récente de cette systématisation du chant comme outil de revendication par la population insistera sur le tournant marqué par les manifestations hongkongaises des années 2010. L'analyse de chansons écrites par des artistes vivant au sein de l'aire culturelle chinoise, en soutien ou en opposition aux revendications exprimées sur le territoire chinois, apparaîtra ainsi comme un moyen possible de rendre compte des relations géopolitiques qui existent entre ces différentes entités.

Chapitre 7. Le chant, une ressource face aux difficultés liées au covid-19

Ce chapitre est axé sur la manière dont le chant est mobilisé aussi bien par la population que par le gouvernement en temps de crise. Activité de loisirs dont la pratique et l'organisation spatiale est réinventée par la population confinée, le chant est aussi utilisé par les artistes pour encourager chacun face aux épreuves. D'abord considéré comme vecteur et symbole d'union au sein de la population, le chant est peu à peu devenu une marque de soutien aux personnes les plus exposées mais également un appui à la politique menée par les autorités pour combattre le virus.

7.1. Le chant, une activité refuge pour la population en temps de crise

La survenue du covid-19 et les stratégies de confinement instaurées en Chine ont eu pour conséquence une claustration prolongée et non voulue des habitants chez eux (Vermander, 2020 : 37-41). L'impossibilité soudaine de sortir à l'extérieur a coupé court à toutes activités sociales. Certains loisirs ont donc été adaptés et se sont développés sous de nouvelles formes. De nouveaux lieux de chant ont ainsi été inventés, d'autant plus que cette pratique est apparue comme une ressource spontanément mobilisée en cette période de crise.

7.1.1. Des initiatives populaires et collectives de chant à distance pour tenir ensemble

7.1.1.1. Chanter des chansons patriotiques aux fenêtres pour faire société

Face à la crise sanitaire, le chant a très tôt été saisi par la population comme moyen de se soutenir et de s'encourager à distance. À Wuhan, épicentre de l'épidémie de covid-19, le 27 janvier 2020 à 20h, soit quatre jours après la mise sous quarantaine de la ville, de nombreux habitants sont sortis sur leurs balcons ou ont ouvert leurs fenêtres pour crier en chœur à plusieurs reprises « Courage, Wuhan ! » (*Wuhan jiayou !*). Cette initiative populaire, née de discussions entre plusieurs résidants sur le réseau social WeChat, a été relayée par différents canaux de communication de l'État central. Le soir même, la New China TV[773] publiait sur YouTube une vidéo amateur[774] montrant une mosaïque de fenêtres éclairées d'où les encouragements s'échappaient.

[773] New China TV est une chaîne de télévision rattachée à l'organe de presse Xinhua News (*Xinhua Wang*).
[774] New China TV, 27.01.2020, « Le chant "courage" des habitants de Wuhan pour que la ville tienne bon face à l'adversité » (*Wuhan residents chant "Jiayou" for city to persist in face of adversity*), https://www.youtube.com/watch?v=EBUa3WkStFg, consulté le 3 août 2020.

Le lendemain, la CCTV 13 diffusait à 21h 53 une vidéo du même type[775] sur laquelle on entendait les habitants chanter l'hymne national (voir Planche 34). Une discussion entre le présentateur de télévision et une journaliste confinée à Wuhan indiquait que les habitants avaient décidé, via WeChat, de chanter l'hymne national et le chant patriotique « Moi et ma patrie » (*Wo he wo de zuguo*). Le premier, connu de tous, était, selon les journalistes, une manière pour les habitants de Wuhan de rappeler que « tous les Chinois ne sont qu'une même personne, et nous sommes tous ensemble »[776]. « Moi et ma patrie » avait été pensée comme un appel pour Wuhan à bénéficier d'encouragements, de compréhension et de reconnaissance de la part du reste de la Chine. Cette initiative a été présentée le 28 janvier 2020 par le média taïwanais en ligne « Coin international »[777] (*Zhuanjiao guoji – Udn Global*) comme « une chorale patriotique » organisée pour « remonter le moral des personnes confinées » alors en proie à une « épidémie incontrôlable »[778].

Ces mêmes initiatives ont été reprises lors des confinements survenus à Xi'an le 22 décembre 2021 et à Shanghai le 30 mars 2022 (voir Planche 35). Des vidéos d'habitants criant, dans le premier cas « Courage Xi'an ! » (*Xi'an jiayou !*) et dans le second « Courage Shanghai ! » (*Shanghai jiayou !*), ont ainsi été relayées sur des plateformes de vidéo à la demande. Dans chacun des cas, les résidants d'un même ensemble urbain semblent se donner rendez-vous à leur fenêtre une fois la nuit tombée pour s'encourager. La lumière et le son produits donnent alors l'impression, vu de l'extérieur, que la ville, bien que confinée, s'anime et vit malgré tout. Ce sentiment est amplifié, lorsque les habitants de Xi'an et Shanghai entonnent ensuite des chansons patriotiques, comme à Wuhan. La version outre-mer du *Quotidien du Peuple* (*Haike xinwen*) révélait dans un article daté du 31 décembre 2021[779] et relayé ensuite sur plusieurs sites Internet que de nombreux habitants à Xi'an avait pris

[775] CCTV 13, 28.01.2020, 21h53, « Les habitants de Wuhan ont établi un record du monde hier soir » (*Wuhan renmin zuowan chuangzaole yige shijie jilu*), https://www.youtube.com/watch?v=OFpK9DlvjeY, consulté le 3 août 2020.
[776] « Suoyou de zhongguoren shi yi ge ren. Women dou zai yiqi. », CCTV 13, 28.01.2020, 21h53, « Les habitants de Wuhan ont établi un record du monde hier soir » (*Wuhan renmin zuo wan chuangzaole yige shijie jilu*), https://www.youtube.com/watch?v=OFpK9DlvjeY, consulté le 03 août 2020.
[777] Ce média est défini sur son site Internet (https://global.udn.com/global_vision/index, consulté le 5 avril 2023) comme proposant des articles qui mettent en avant les perspectives plus humaines, et non pas seulement économiques et politiques, des enjeux internationaux.
[778] « Remonter le moral des personnes déprimées, alors que la ville est fermée pour un long moment » (*Zai yaoyao wujueqi de fengcheng zhong, tizhen tuisang de minxin shiqi*), Udn Global, 28.01.2020, « Pneumonie à Wuhan "Chanson de la ville fermée" : une chorale patriotique dans un contexte d'épidémie incontrôlable » (*Wuhan feiyan "fengchengzhige" : yiqing shikong xia de aiguo dahechang*), https://global.udn.com/global_vision/story/8662/-4309036, consulté le 5 avril 2023.
[779] https://sg.weibo.com/1649173367/L8zRSpIXJ, consulté le 5 avril 2023.

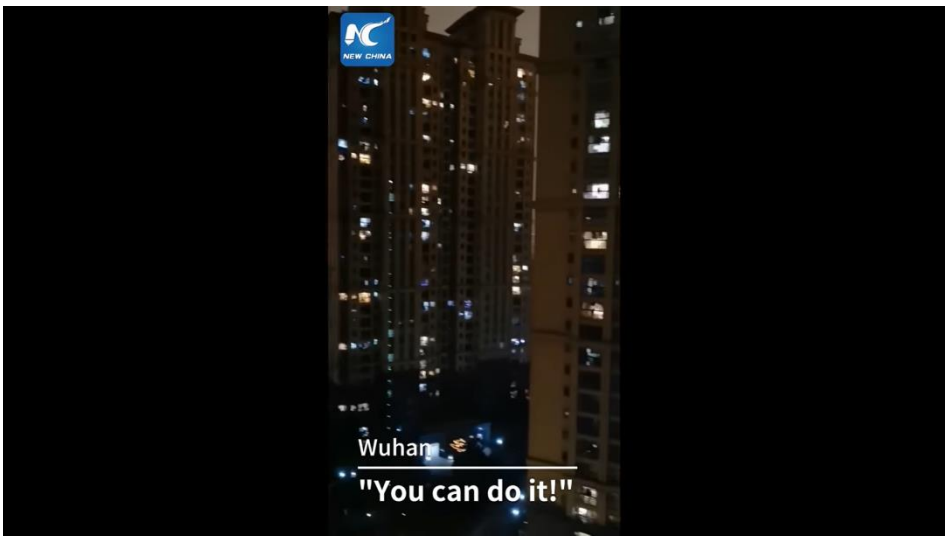
l'initiative de chanter ensemble « Moi et ma patrie » pour tout de même célébrer ensemble le réveillon.

Cette chanson a également été reprise quelques mois plus tard à Shanghai par plusieurs résidants confinés. La plateforme d'informations chinoises *Jinri toutiao*, que l'on peut traduire par « les gros titres du jour », soulignait ainsi que, le 4 avril 2022, un « chœur de 10 000 personnes » s'était spontanément formé pour « encourager Shanghai » et « remercier le personnel médical qui s'est précipité pour aider la ville »[780]. Plusieurs chansons patriotiques, telles que « Le drapeau rouge à cinq étoiles » et « Moi et ma patrie », avaient alors été chantées. Une vidéo publiée le 3 avril 2022 sur Bilibili[781] indique que, dans un quartier de Minhang, plusieurs résidants se sont également donnés rendez-vous aux fenêtres pour chanter « Moi et ma patrie ». Dans une autre[782], mise en ligne le 8 avril 2022, on entend les habitants des petits secteurs résidentiels de Jiuliting et Jiucheng Hubin situé à Songjiang (*Songjiang jiuliting jiucheng hubin xiaoqu*) chanter « Le drapeau rouge à cinq étoiles ». Vu depuis les appartements confinés des grands ensembles où la majorité de la population chinoise réside, chanter apparaît donc comme une réelle bouffée d'air au double sens physique et moral. Ces initiatives collectives ont certainement été observées dans d'autres villes chinoises confinées. Néanmoins, faute de trouver des vidéos en ligne pour ces confinements moins médiatisés en Occident, ces derniers n'ont pas pu être documentés.

[780] « Juminmen zifa zuzhi wanren dahechang […] xiang chiyuan Shanghai de yiwu renyuan biaoda ganxie, ye wei Shanghai jiayou », *Jinrin toutiao*, 06.04.2022, « Allez Shanghai ! Les habitants de la communauté ont spontanément organisé un chœur pour remercier l'équipe médicale » (*Jiayou Shanghai ! Xiaoqu jumin zifa zuzhi dahechang ganxie yuanhu yiliao dui*), https://www.shxwcb.com/821016.html, consulté le 6 avril 2023.
[781] https://www.bilibili.com/video/BV1sP4y1K7wC/?spm_id_from=333.788.videocard.5, consulté le 13 avril 2022.
[782] https://www.bilibili.com/video/BV1fA4y1X7HN/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.5, consulté le 13 avril 2022.

Planche 34 : Dans les grands ensembles de Wuhan, chanter des chansons patriotiques aux balcons pour s'encourager à tenir

a) « Courage Wuhan ! », un slogan scandé en chœur



Source : https://www.youtube.com/watch?v=EBUa3WkStFg, consulté le 3 août 2020.

b) Chanter l'hymne national une manière de se réconforter entre voisins

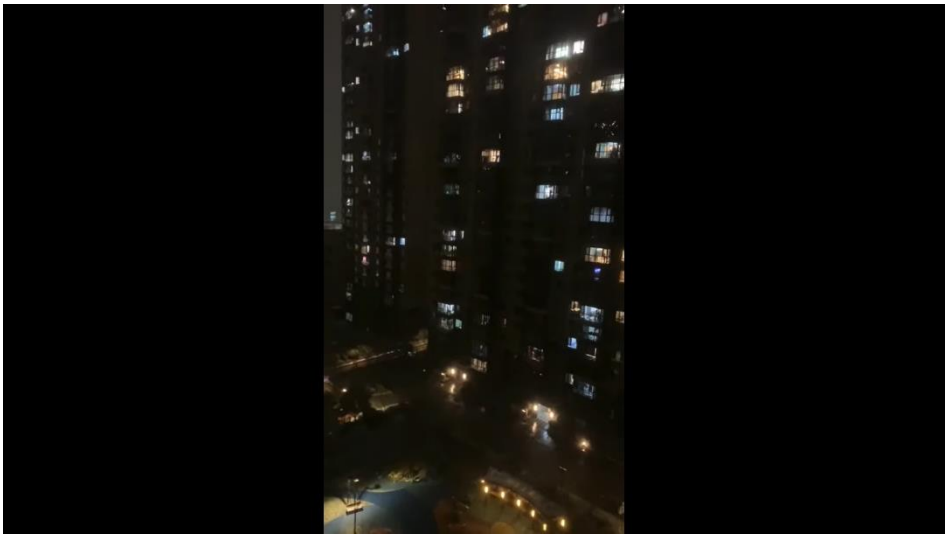


Source : https://www.youtube.com/watch?v=OFpK9DlvjeY, consulté le 5 avril 2023.

Planche 35 : S’encourager entre voisins en chantant aux fenêtres, une initiative reprise lors de chaque confinement

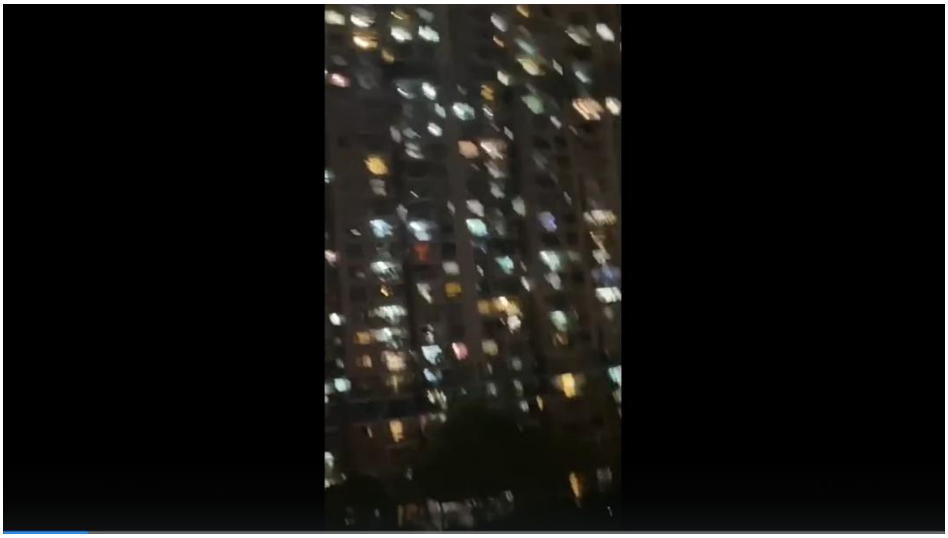
a) À la tombée de la nuit, les résidants se lancent des encouragements

1. À Xi’an en décembre 2021



Source : https://www.youtube.com/watch?v=NqejDPUVrho, consulté le 5 avril 2023.

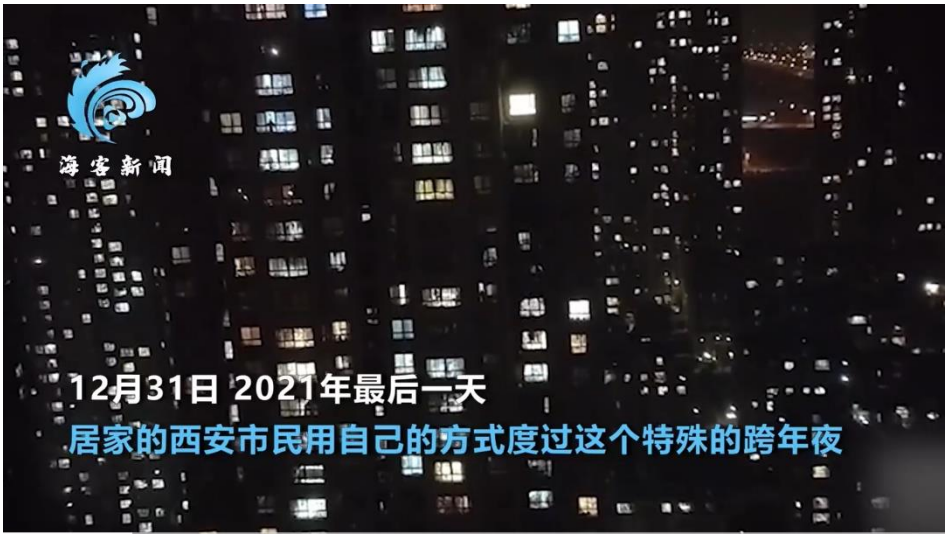
2. À Shanghai en avril 2022



Source : https://sg.finance.yahoo.com/video/locked-down-shanghai-locals-shout-154439506.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAIhFbrNfdf46NbP3ygdlscoS9xlJDMaUdxdLryTa09F87ojZB-Dv6GhzcF3TamoWRYoPCS4OhlpiQjZffYDQ2ml7fGR_W91bYVp1M0IRWeE9aI1bng3DpQuzd6QPxBvEjoD-YAXDlYGCKaHS7k-TUw26eiAlgo-1GTrWiIOWGyPIm, consulté le 5 avril 2023.

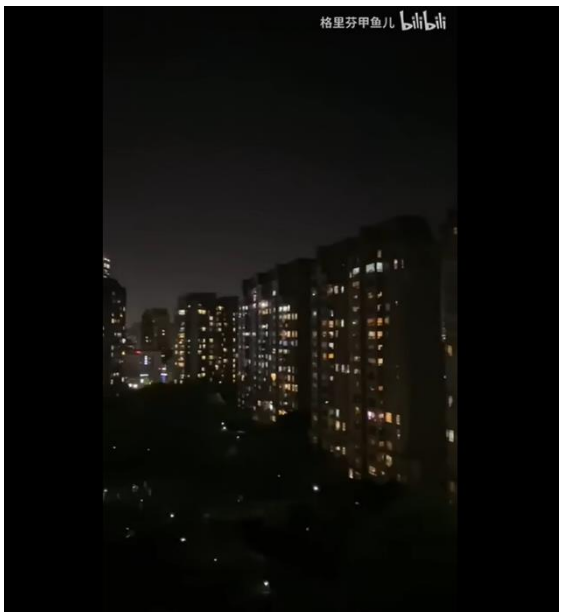
b) Chanter ensemble pour mieux se soutenir

1. À Xi’an, chanter « Moi et ma patrie » pour célébrer ensemble le réveillon



Traduction : 31 décembre, dernier jour de 2021 (*12 yue 31 ri 2021 nian zuihou yitian*) – Les habitants confinés de Xi'an ont célébré à leur manière ce réveillon particulier (*Jujia de Xi’anshi minyong ziji de fangshi duguo zhege teshu de kuanian ye*)
Source : https://weibo.com/7360594450/L8Dp6tpcq, consulté le 5 avril 2023.

2. À Shanghai, « Moi et ma patrie » chanter en chœur pour faire face à un nouveau confinement



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1K34y1x7QY/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1, consulté le 13 avril 2022.

7.1.1.2. . Organiser des concerts et des concours de chant aux fenêtres, une manière de passer le temps et de se divertir le temps des confinements

Rapidement, fenêtres et balcons sont devenus de véritables lieux de chant, remplaçant ainsi ceux usités d'ordinaire, devenus inaccessibles en raison du confinement de la population. Les répertoires chantés se sont alors diversifiés et de véritables concerts et concours de chant ont été organisés. Si, au départ, les initiatives semblaient plutôt individuelles, ces dernières se sont peu à peu généralisées et des initiatives collectives ont aussi vu le jour. La vidéo d'un chanteur amateur se produisant sur son balcon a par exemple été largement partagée sur les réseaux sociaux chinois (voir Planche 36). Cette performance, réalisée à Wenzhou le 2 février 2020, est présentée comme la réalisation, malgré tout, d'une soirée de fête pour la fête des lanternes, qui clôture le Nouvel An chinois[783]. Les voisins ont répondu à l'appel du jeune chanteur en balançant leur téléphone allumé de gauche à droite, comme cela est habituellement fait lors de concerts.

Planche 36 : Chanter en solo pour célébrer la fête du Printemps avec ses voisins



Source : https://www.youtube.com/watch?v=qqRjkIzbsDM, consulté le 6 avril 2023.

[783] Cette information a été obtenue à la lecture des indications données en bas de la vidéo relayée sur le site : https://www.iqiyi.com/v_19rvqoq4bk.html, consulté le 6 avril 2023.

De véritables concerts entre voisins ont également été organisés, notamment à Shanghai. D'après le quotidien *Wenhui Daily* (*Wenhui bao*)[784], le 7 avril 2022, une chorale de résidants confinés a été observée dans le petit secteur résidentiel de Xiangyuan Lidou situé dans l'arrondissement de Putuo (*Putuo qu xiang yuan lidou xiaoqu*). La particularité de cette dernière réside dans le fait que des chansons non patriotiques ont été interprétées. « Le Bund » (*Shanghai tan*)[785], tiré d'un film du même nom réalisé dans les années 1980, « Demain sera meilleur » (*Mingtian hui geng hao*)[786], chanson pop taïwanaise, ou encore « Le courageux guerrier solitaire »[787] (*Gu yongzhe*), single du chanteur pop Eason Chan sorti en 2021, ont ainsi empli les rues désertes du quartier. Peu à peu ces chansons populaires semblent avoir également résonnées dans plusieurs quartiers et campus de Shanghai confinés. De nombreuses vidéos sur lesquelles des résidences aux fenêtres illuminées apparaissent et où l'on peut entendre les résidants chanter ont ainsi fleuri, notamment sur YouKu et Bilibili.

Il est généralement assez compliqué de connaître la provenance de la plupart d'entre elles, puisque seule la mention « dans un quartier de Shanghai »[788] est indiquée, comme dans cette vidéo[789] publiée le 7 avril 2022, qui précise toutefois que les habitants en question ont entonné « Dans l'autre pays » (*Zai taxiang*), réalisé par le groupe chinois « Âge d'eau et de bois » (*Shuimu nianhua*). Le nom des chansons n'étant parfois pas donné explicitement, l'application Shazam a, dans ce cas, été utilisée pour déterminer les titres entendus, lorsque ceux-ci m'étaient inconnus. Le titre d'une vidéo postée le 5 avril 2022[790], où l'on entend d'abord les résidants chanter « We are the world » de Michaël Jackson et Lionel Richie, précise tout de même que les enregistrements ont été réalisés au 699 rue Hong Song (est) et au 1 700 rue Gubei. Les résidants entonnent ensuite « Le courageux guerrier solitaire » de Eason Chan puis « Amis » (*Pengyou men*) de Emil Wakin Chau, avant de crier « Courage Mingdugubei ! Courage Minhang ! Courage Shanghai ! Courage la Chine ! » (*Mingdugubei jiayou ! Minhang jiayou ! Shanghai jiayou ! Zhongguo jiayou !*) et de poursuivre sur ce qui semble être « You raise me up » de Westlife.

---

[784] *Wenhui Daily*, 07.04.2022, « "Courage ! Courage !" Les habitants ont rendu hommage en musique à ceux qui gardent "Shanghai" » (« *Jiayou ! jiayou ! » juminmen yong yinyue zhijing shou « hu » zhe !*), http://wenhui.whb.cn/zhuzhan/shipinzy/20220407/459510.html, consulté le 6 avril 2023.
[785]https://www.youtube.com/watch?v=xiPGkDgaEDk, consulté le 6 avril 2023.
[786] https://www.youtube.com/watch?v=HR3VgyhiVxI, consulté le 6 avril 2023.
[787] https://www.youtube.com/watch?v=kVApwDeD3o0, consulté le 6 avril 2023.
[788] https://www.bilibili.com/video/BV1w44y157sP/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.
[789] https://www.bilibili.com/video/BV1oY41177Cx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 13 avril 2022.
[790] https://www.bilibili.com/video/BV1xS4y117qG/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1, consulté le 13 avril 2022.

Certains auteurs des vidéos, toutes réalisées de manière amatrice, indiquent cependant dans les titres que de réels concerts ont été organisés par les habitants. Dans une vidéo mise en ligne le 6 avril 2022, intitulée « Un petit secteur résidentiel de Shanghai a organisé son propre concert pendant la période de quarantaine »[791], on peut par exemple entendre « Aimer ma Chine » (*Ai wo zhonghua*) de Song Zuying – chanteuse célèbre en Chine continentale –, puis des encouragements émergent, avant que « Le courageux guerrier solitaire » soit chanté. L'indication, dans le titre de certaines des vidéos, du jour auquel le concert filmé a été donné évoque un certain sentiment de lassitude. Si le décompte est parfois précis, avec pour indication 20ème jour de confinement[792] ou 27ème jour[793], dans certaines vidéos, il est seulement indiqué « n-ième jour » (*n tian*)[794]. Chanter pour les personnes confinées peut donc apparaître comme une ressource, qui leur permet, au départ, de garder un certain lien concret avec le temps qui passe, alors qu'ils sont confinés pour une durée indéterminée.

Cette activité semble devenir ensuite un véritable passe-temps, qui permet aux habitants d'une même résidence de s'exprimer et de tenir ensemble. Une vidéo mise en ligne le 5 avril 2022 (voir Planche 37) rend compte de la tenue d'un « Festival de musique de la carotte[795] depuis les balcons socialement distanciée » (*Rencai gongyu kaluote yangtai yinyue jie*) dans la Résidence des talents de Lujiazui[796] (*Shanghai Lujiazui rencai gongyu*). Cette vidéo ressemble sur le principe aux performances précédemment citées, puisqu'on y entend, une fois la nuit tombée, les résidants accompagnés de leurs téléphones chanter à leurs fenêtres « La dernière danse » (*Last Dance*) du chanteur rock taïwanais Wu Bai. Le magazine taïwanais *Foresight* (*Yuanjian*), dans un article publié le 12 avril 2022[797], cite également ce festival parmi

[791] « Shanghai mou xiaoqu geli qijian zixing juban yinyue hui », https://www.bilibili.com/video/BV12q4y1a7LW/, consulté le 13 avril 2022.
[792] https://www.bilibili.com/video/BV1zu411e7oS/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.
[793] https://www.bilibili.com/video/BV1Z94y1o7fW/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.4, consulté le 13 avril 2022.
[794]https://www.bilibili.com/video/BV1sP4y1K7wC/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.16, consulté le 13 avril 2022.
[795] Cette appellation qui interroge de prime abord fait a priori référence au nombre important de carottes qui étaient distribués dans les paniers de nourriture déposés par les membres des comités de résidants pendant le confinement, à défaut d'autres légumes plus difficiles à obtenir du fait de l'augmentation de leur prix. Source : https://shkp.org.cn/articles/2022/04/wx374645.html, consulté le 21 mai 2023.
[796] Cette résidence est réservée en priorité aux « jeunes cols blancs âgés de 25 à 35 ans, venus à Shanghai avec un baccalauréat ou plus, dont le lieu de travail est enregistré à Lujiazui, et qui sont engagés dans la finance ou des industries connexes » (*Lujiazui youxian manzu benke yishang xueli, jiuzhi danwei zhucedi zai lujiazui, congshi jinrong huo xiangguan hangye gongzuo, 25-35 sui zuoyou, waidi lai hu de qingnian bailing*), https://www.sohu.com/a/244130568_484691, consulté le 7 avril 2023.
[797] *Foresight*, 12.04.2022, « Confinement à Shanghai : les habitants font des concerts aux balcons, ce qui réduit le stress et renforce la solidarité des voisins » (*Shanghai feng cheng ji : Peng yuyan men, yangtai yinyuehui shuya, linju ganqing tufei mengjin*), https://www.gvm.com.tw/article/88823, consulté le 13 avril 2022.

les nombreux autres « concerts en temps d'épidémie » (*yiqing xia de yinyue hui*) organisés dans différentes communautés de quartier de Shanghai. Le journaliste précise que pour ce « Festival musical international de la carotte depuis les balcons » (*Huluobo guoji yangtai yinyue jie*), l'ensemble des résidants avaient reçus à l'avance, très certainement par WeChat, le nom des 43 chansons populaires interprétées, dont certaines en anglais. Parmi cette cinquantaine de chansons se trouvaient notamment « Plus tard » (*Houlai*), de la chanteuse taïwanaise originaire de la province du Hunan, Renée Liu (*Liu Ruoying*), « 10 ans » (*Shi nian*) d'Eason Chan, « Pluie de météorites » (*Liuxing yü*) du groupe pop chinois F4, mais également « Le Bund » et « Nuit de Shanghai » (*Ye Shanghai*) pour rendre hommage à la ville. Chanter des chansons populaires est perçu par un Taïwanais vivant à Shanghai depuis 20 ans, interrogé pour l'occasion, comme un « moyen d'évacuer le stress » (*changge shi hen hao de shuya*). Pour le journaliste, ces chansons ont également été le ferment de la sociabilité entre voisins, qui, pour certains, ne s'étaient jusqu'alors jamais adressés la parole. Chanter au balcon était alors également une manière de se soutenir mutuellement en redonnant espoir à chacun dans une période où ne serait-ce qu'obtenir de la nourriture était compliqué.

Planche 37 : Organiser des festivals et des concours de chant pour se divertir entre voisins et tenir ensemble



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1gZ4y127zd/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click, consulté le 13 avril 2022.

Cette dimension de solidarité et d'espoir conférée au chant a également été particulièrement observée au sein des lycées et des universités, où des concerts étaient aussi organisés, puisque, dans la majorité des cas, les étudiants étaient confinés sur le campus. Réaliser un relevé exhaustif de chacune des vidéos en fonction des universités est impossible, d'autant plus que, dans nombre de cas, le lieu où la vidéo a été tournée n'est pas indiqué. Plusieurs universités connues sont néanmoins fréquemment citées dans les titres des vidéos. Les vidéos réalisées au sein de l'université normale de la Chine de l'Est (*Huadong shifan daxue*) semblent ainsi avoir été particulièrement diffusées sur la plateforme Bilibili. Dans une vidéo de ces concerts, publiée le 18 mars 2022 par un étudiant confiné sur le campus de Minhang de l'université, ce dernier indique en description, que, « pendant le confinement, quand nous étions d'humeur maussade, chanter en chœur nous ramenait les petits plaisirs de la vie »[798]. On entend alors les étudiants entonner « Tous les chemins vers le Nord » (*Yilu xiang bei*) du groupe continental de musique pop « Une forêt de zèbres » (*banma senlin*).

Le 23 mars 2022, une deuxième vidéo, postée par un autre étudiant, indique que « le deuxième round de concert aux balcons en temps d'épidémie est lancé »[799]. Cette fois, la chanson interprétée est « Le soleil ne se couchera jamais » (*Ri bu luo*) de la chanteuse pop taïwanaise Jolin Tsai. Une troisième vidéo, datée du 3 avril 2022[800], laisse supposer que les concerts ont perduré pendant tout le temps du confinement. Alors que l'on entend chanter « Câlin dos à dos » (*Bei dui bei yongbao*) du chanteur singapourien JJ Lin (*Lin Jun Jie*), on peut lire dans la description de la vidéo que « la quatrième représentation de la chorale [désormais dénommée] "pas besoin de compétence, tout est dans les émotions" a eu lieu »[801].

Ce même type de chorale confinée et au départ improvisée a également été observé à l'université normale de Shanghai (*Shanghai shifan daxue*). Une vidéo datée du 15 mars 2022[802] précise ainsi que les étudiantes et les étudiants confinés ont chanté ensemble « Plus tard », ainsi que « Le vent a soufflé » (*Qifeng le*) reprise par le chanteur pop taïwanais Wu Qing-feng (*Wu Tsing-Fong*). La description indique que ces concerts ont « un réel effet thérapeutique » (*tai zhiyu le*), très certainement sur le moral des étudiants. Les étudiants de l'université des sciences

[798] « Yiqing fenglou, fanmen wuliao zhi ji, yiqu gaoge zhaohuile shenghuo de xiaoquexing », https://www.bilibili.com/video/BV1Aq4y1v74J/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.4, consulté le 13 avril 2022.
[799] « Yiqing xia de yangtai yinyue hui di er dan lai la ! », https://www.bilibili.com/video/BV1qa411x7CD/, consulté le 13 avril 2022.
[800]https://www.bilibili.com/video/BV1hS4y1m7BG/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.9, consulté le 13 avril 2022.
[801] « Di si bo "mei you jiqiao, quan shi ganqing" de hechang lai le ».
[802] https://www.bilibili.com/video/BV12L411P7Gp/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.

politiques et du droit de l'Est de la Chine (*Huadong zhengfa daxue*) semblent avoir repris le même programme, puisqu'une vidéo datée du 20 mars 2022[803] précise que « Plus tard » et « Le vent a soufflé » ont été interprétés « en canon par les dortoirs confinés » (*feng xiao sushe duichang*). Sur le campus de Songjiang de cette même université, un mois après, le 12 avril 2022[804], la chanson « Plus tard » était toujours chantée en chœur à la nuit tombée.

À l'université de Tongji (*Tongji daxue*), l'interprétation par les étudiants du chant « Dans l'autre pays » le 4 avril 2022[805], puis de « Rizière » (*Daoxiang*) du chanteur taïwanais Jay Chou le 7 avril 2022[806], est présentée comme un concert donné par le « chœur des dortoirs » (*sushe lou hechang*). Au sein de l'université des sciences et des technologies de Shanghai (*Shanghai ligong daxue*) des concerts donnés par les étudiantes et les étudiants les 6[807], 7[808] et 8 avril[809] ont été mis en ligne. Dans cette vidéo du 8 avril, le programme des concerts est donné. En plus de « Plus tard », « Rizière » et « Le soleil ne se couchera jamais », d'autres chants populaires auprès des jeunes ont été interprétés, tels le générique de la série télévisée chinoise pour enfants « Petite fée magique Ba Lala » (*Ba la la xiao moxian*), « La plus brillante des étoiles dans la nuit » (*Yekong zhong zui liang de xing*) du groupe de rock chinois « Escape Plan » (*Taopao jihua*) et « S'exercer en amour romantique » (*Xiulian aiqing*) de JJ Lin.

À l'université Jiaotong de Shanghai (*Shanghai Jiaotong daxue*), le « chœur des dortoirs masculins »[810] (*Shanghai jiaoda nansheng sushe lou hechang*) a interprété le 18 mars 2022 « Obstiné » (*Juejiang*) du groupe de rock taïwanais Mayday (*Wuyue tian*). Une vidéo mise en ligne le 21 avril 2022[811] propose une compilation de plusieurs extraits de chansons chantées lors d'une « soirée-concert » à l'université de Donghua (*Donghua daxue*). On peut y entendre dans l'ordre du montage : « La mer de fleurs » (*Hua hai*) de Jay Chou, « Ce qui n'est pas à la

[803]https://www.bilibili.com/video/BV1Gu411q7gC/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.16, consulté le 13 avril 2022.
[804] https://www.bilibili.com/video/BV19B4y1m7Rw/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.10, consulté le 13 avril 2022.
[805] https://www.bilibili.com/video/BV1FS4y1P78t/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.18, consulté le 13 avril 2022.
[806] https://www.bilibili.com/video/BV1Z44y1G7bS/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 13 avril 2022.
[807] https://www.bilibili.com/video/BV1Bq4y1a7HX/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.10, consulté le 13 avril 2022.
[808]https://www.bilibili.com/video/BV12u411e7yK/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.15, consulté le 13 avril 2022.
[809] https://www.bilibili.com/video/BV155411U7Sh/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.
[810] https://www.bilibili.com/video/BV1L44y1T7Q7/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.9, consulté le 13 avril 2022.
[811]https://www.bilibili.com/video/BV1E44y1G7XU/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.

mode ne mérite pas de dépenser de l'argent » (*Bu chao bu yong hua qian*) de JJ Lin, le générique du film « Je veux te voir » (*Xiang jian ni*), « Ces années passées » (*Na xie nian*) du chanteur de pop chinoise Hu Xia, « Le soleil ne se couchera jamais », « Préférence » (*Pian'ai*) de la chanteuse taïwanaise Jing Chang et enfin « Une soirée inoubliable » (*Nanwang jinxiao*), chantée initialement dans les années 1980 par la chanteuse chinoise Li Guyi.

Ce phénomène de chanter le soir dans les campus universitaires confinés ne semble pas s'être cantonné à Shanghai, puisque le même genre de vidéos a été mis en ligne le 2 avril 2022[812] par un étudiant de l'institut technologique de Harbin, ville située au nord-est de la Chine ; mais aussi le 3 avril 2022[813] à l'université de Nanchang (*Nanchang daxue*), au sud-ouest de Wuhan, ainsi que le 17 septembre 2022[814] à l'université des études étrangères du Guangdong (*Guangdong waiyu waimao daxue*) alors confinée. Le besoin de chanter des chansons populaires, parfois étrangères, et qui le plus souvent sont teintées d'espoir, d'amour et de joie semble donc avoir été ressenti chez la plupart des étudiants confinés, et ce dans plusieurs régions du territoire chinois.

7.1.1.3. Chanter en chœur en ligne, une manière de maintenir des activités culturelles collectives en temps de pandémie

En parallèle de ces concerts et ces chorales au balcon, certaines chorales, qui existaient déjà avant la survenue du covid-19, se sont réorganisées pour pouvoir répéter et se produire malgré tout. Sur leur page WeChat, Jin et Jordi Paradis, directeurs de la Shanghai International Choral League (SICL), indiquaient ainsi le 25 juin 2020 que, « puisque les lieux de répétitions étaient toujours fermés, [ils allaient] (nous allons) essayer de réunir tous les membres de la SICL pour que chacun s'amuse chez soi » (voir Photo 17). Pour ce faire, une réunion en ligne était annoncée pour le 29 juin à 19h. Tout le monde, même des néophytes, était bienvenu à la réunion de présentation pour ensuite pouvoir éventuellement rejoindre la chorale. Sur la brochure de cette communication, le chant choral était présenté comme « non pas un extra dans la vie mais quelque chose qui touche le cœur profond de l'humanité ».

Cette considération du chant choral comme élément essentiel dans la vie de chacun a aussi certainement guidé le choix de plusieurs chorales universitaires de réaliser des

[812] https://www.bilibili.com/video/BV1BL4y1L7Az/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.18, consulté le 7 avril 2023.
[813] https://www.bilibili.com/video/BV1hr4y1s7sn/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 7 avril 2023.
[814]https://www.bilibili.com/video/BV1M8411b7gk/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.16, consulté le 7 avril 2023.

« concerts » depuis chez soi. Certaines vidéos prennent la forme de montages audio et/ou vidéos au cours desquels l'on entend chacun des membres de la chorale chanter. L'université de Fudan a ainsi mis en ligne le 11 juin 2020 une vidéo[815] réalisée par la chorale Echo, rebaptisée « chorale virtuelle Echo » (*Echo xuni hechangtuan*). La vidéo s'ouvre sur une mosaïque où chacun des membres en train de chanter depuis chez lui apparaît à l'écran. Des extraits de représentations antérieures et qui ont eu lieu en présentiel ponctuent également cette vidéo. Bien qu'aucune référence directe à la pandémie de covid-19 ne soit faite, le titre du morceau choisi « J'ai une histoire d'amour » (*Wo you yi ge lian'ai*) peut être interprété comme l'affirmation que l'amour, synonyme d'entraide et d'amitié, perdure malgré les mesures de distanciation sociale et la rudesse de la période.

La chorale universitaire de l'université normale de Chine du Sud basée à Canton a également mis en ligne le 5 avril 2020 une vidéo[816] qui reprend le premier mouvement de la suite Elegy, composée par Pan Xingzimin, professeur à l'École de musique de l'université chinoise de Hong Kong située à Shenzhen (*School of Music in The Chinese University of Hong Kong, Shenzhen*). Dans cette vidéo, on peut entendre les voix de chacun des chanteurs, sans aucune image pour les accompagner. Une brève référence à la période de pandémie est proposée en description de la vidéo, où il est précisé que « la nouvelle décennie a débuté avec le chaos de la pandémie de covid »[817]. Cette chorale avait également mis en ligne le 17 février 2020 une vidéo[818] qui se référait directement à cette période. L'interprétation de la chanson « Stay with me » composée par Cao Guanyu, une musicienne vivant à Wuhan, était alors présentée comme « dédiée à la ville de Wuhan sous confinement en raison du coronavirus »[819]. Les voix des chanteurs accompagnent des images de cette ville déserte, qui laissent place, peu de temps avant la fin de la vidéo, au visage de chacun des membres de la chorale.

Ce même type de réalisation a été proposée par la chorale de Shenzhen « Les étoiles brillent » (*Shenzhen xing hui hechang – China Shenzhen Star Bright Choir*). La chanson « Anges de la vie » (*Shengmin de tianshi*), composée par Xu Jianqiang, est ainsi présentée, dans une vidéo mise en ligne le 8 avril 2020[820], comme « dédiée à toutes les personnes qui se battent contre le covid-19 dans le monde »[821]. Sur le même principe que la vidéo précédente,

[815] https://www.youtube.com/watch?v=50jyKRw1HjE, consulté le 11 avril 2023.
[816] https://www.youtube.com/watch?v=qehOLtnrGSg, consulté le 11 avril 2023.
[817] « The new decade starts with a dim chaos of covid pandemics ».
[818] https://www.youtube.com/watch?v=LZyLkQxALwk, consulté le 11 avril 2023.
[819] « dedicated to Wuhan under coronavirus lockdown ».
[820] https://www.youtube.com/watch?v=tWSsQYctcsg, consulté le 11 avril 2023.
[821] « dedicated to all people in the world battling with COVID-19 pandemia ».

des images de soignants sont entrecoupées de vidéos des chanteurs, qui laissent ensuite place à des photos de paysages naturels.

En modifiant leur pratique, ces chorales ont donc pu continuer à se réunir pour répéter, bien que par écrans interposés. Cette reprise a également été l'occasion d'apporter un soutien et de l'espoir à chaque personne touchée par la pandémie. Une étude menée à propos des chorales virtuelles au Royaume-Uni pendant la pandémie de covid-19 a ainsi montré que pour beaucoup de chanteurs, continuer à se réunir en ligne bien que séparés physiquement avait permis à certains de retrouver une certaine forme de normalité dans leur vie (Balmer, Brereton et Daffern, 2021 : 7). Maintenir des répétitions en ligne a également pour beaucoup d'entre eux rythmé un tant soit peu leur quotidien, tout en réduisant le stress quotidien et en maintenant un minimum de cohésion sociale (Balmer, Brereton et Daffern, 2021 : 8).

Photo 17 : Un appel de la chorale d'amateurs SICL à se réunir chacun chez soi pour continuer à chanter



Source : Capture d'écran de la communication de Jin Paradis à propos de la SICL, réalisée le 26 juin 2020.

7.1.2. Des activités de chant qui s'adaptent et qui se maintiennent malgré une modification du rapport à l'espace

L'adaptation de la pratique musicale au contexte de confinement a conduit les chorales préexistantes à cette période à modifier leur organisation spatiale. Cette modification du rapport spatial entre membres de la chorale est notamment rendue visible dans la vidéo « Stay with me » de l'université normale de Chine du Sud. La mosaïque de visages proposée au bout de quatre minutes (voir Planche 38) tente de reproduire l'organisation habituelle d'une chorale. La cheffe de chœur est ainsi placée au centre de la vidéo dans un rectangle plus large que les chanteurs. Les chanteuses se trouvent à sa droite, tandis que les chanteurs sont positionnés à sa gauche. Les différentes lignes peuvent supposément correspondre aux différentes tessitures présentes au sein de la chorale. Ce schéma semble donc reproduire celui appliqué lorsque les chorales se réunissent en présentiel, à la différence près que généralement les chanteurs ne sont pas présents tout autour du chef de chœur mais uniquement devant.

La création d'une chorale virtuelle mixte semble également être une particularité induite par le format en ligne de la chorale de l'université normale de Chine du Sud. La chorale masculine et la chorale féminine ont a priori été réunies pour l'occasion, alors qu'habituellement elles semblent se produire indépendamment l'une de l'autre. Si cette spécificité n'est pas précisée dans l'onglet du site Internet de l'université consacrée à la chorale[822], les résultats trouvés sur les plateformes de vidéos en ligne distinguent généralement les représentations de la « chorale féminine de l'université normale de Chine du Sud »[823] et celles de la « chorale masculine de l'université normale de Chine du Sud »[824]. En plus de modifier le rapport spatial à la cheffe de chœur, le passage en ligne de la chorale a donc également entraîné une réorganisation même des voix proposées au sein de la chorale.

[822] http://music.scnu.edu.cn/a/20150708/78.html, consulté le 12 avril 2023.
[823] https://www.youtube.com/watch?v=ysbAUsHWKA0, https://www.youtube.com/watch?v=zHW_0WOkxdo, consultés le 12 avril 2023.
[824] https://www.youtube.com/watch?v=11xvxs4Ud3Y, consulté le 12 avril 2023.

Planche 38 : En ligne, une réorganisation du rapport spatial entre membres de la chorale



Source : capture d'écran de la vidéo « Stay with me » de l'université normale de Chine du Sud consultée à l'adresse Internet suivante : https://www.youtube.com/watch?v=LZyLkQxALwk, consulté le 11 avril 2023.

Cette modification du placement des membres des chorales est également perceptible au sein des chorales d'amateurs. Les chanteurs amateurs qui se réunissaient dans les parcs avant la survenue de la pandémie habitaient, pour certains, dans le même quartier voire la même résidence. Un chanteur amateur interrogé au parc Jing'an déclarait ainsi en 2017 : « Ici, on est tous amis. On est une vingtaine ou une trentaine sur un groupe WeChat et la plupart de nous vivons pas très loin d'ici, à même pas cinq minutes »[825]. Étant donné que la plupart des chorales spontanées qui se sont organisées sur les balcons et les fenêtres l'ont été via WeChat, ces chanteurs amateurs des parcs ont certainement modifié leur pratique en participant aux concerts spontanés ou en se produisant ensemble en ligne mais chacun depuis chez soi.

Dans un cas comme dans l'autre, leur rapport à l'espace au sein de la chorale a également été modifié. De nombreuses chorales d'amateurs s'organisaient selon le même modèle que celles professionnelles ou semi-professionnelles. Les chanteurs étaient donc regroupés sur un plan horizontal en cercle ou en demi-cercle autour d'un chef de chœur. Ils étaient aussi généralement séparés entre voix masculines d'un côté et voix féminines de l'autre (voir Figure 17). Pendant le confinement, comme chacun était généralement confiné dans des

[825] Extrait d'entretien réalisé le 25 février 2017 avec un chanteur amateur au parc Jing'an.

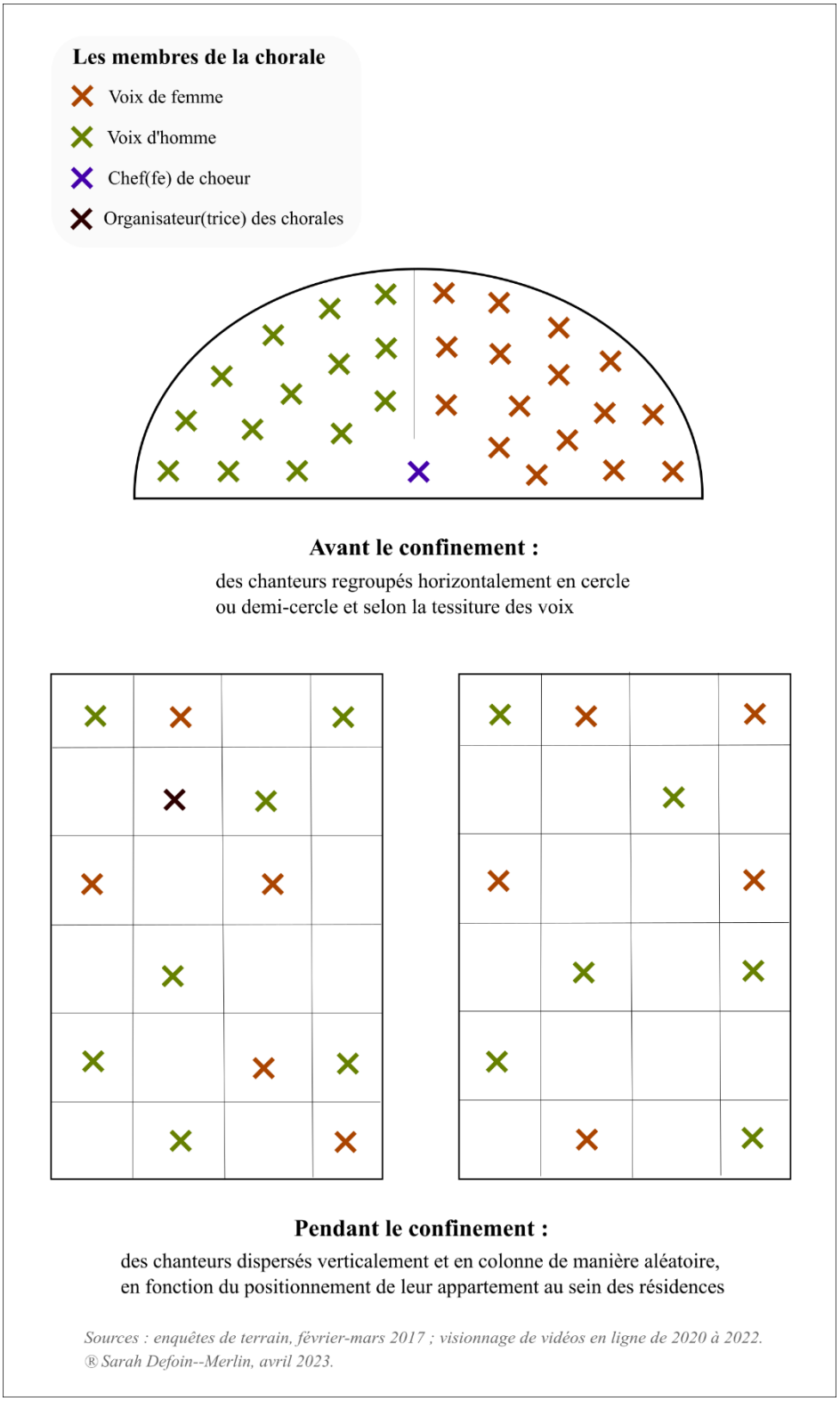
résidences le plus souvent verticalisées, les chanteurs étaient, au contraire, dispersés sur un plan vertical dans différentes résidences et sans aucune organisation particulière des tessitures de voix et dans la plupart des cas sans réel chef de chœur. Cette modification du rapport spatial a certainement eu pour conséquences, notamment dans le cas des chorales se produisant au sein des centres culturels des communautés résidentielles, d'effacer un temps le statut de chacun auparavant exprimé dans le placement des personnes au sein des chorales. La modification du rapport à l'espace s'est également exprimée à une échelle plus générale, puisque l'extérieur, où de nombreuses activités de chant amateur se déroulaient auparavant, est devenu synonyme, non plus de bonne santé, mais de maladie et donc de danger. En 2017, plusieurs chateurs amateurs déclaraient ainsi participer aux chorales, « parce que cela permet de garder une bonne santé »[826], et « ça permet de rester en forme en développant ses poumons, notamment quand on chante en extérieur »[827].

Bien qu'aucun entretien n'ait pu être mené, on peut faire l'hypothèse que l'interdiction de sortir et de pratiquer des activités en extérieur a certainement retenu plusieurs personnes de sortir de nouveau chanter une fois les interdictions levées – pour certaines à partir du mois de mai 2020. Dans une vidéo publiée le samedi 21 mars 2020[828] sur YouTube par une personne se promenant au sein du parc, ce dernier semble relativement vide et silencieux. Les activités de chant, de danse et de taï-chi semblent donc avoir cessé un temps, le week-end, si l'on suppose que la vidéo a été tournée le jour même de sa publication. Une autre vidéo, mise en ligne le 4 juillet 2020[829], également sur YouTube, laisse supposer que certaines activités de chant ont repris mais le nombre de chanteurs semble moins conséquent. Au bout de 5 min 45, une vingtaine de personnes sont filmées en train de chanter, à quelques mètres de l'emplacement où l'une des chorales les plus importantes en nombre se tenait tous les dimanches en 2017. Plusieurs vidéos de chorales se produisant au parc Lu Xun ont depuis été publiées sur une page TikTok[830], dont la plus ancienne date du 24 avril 2021. Ces différentes réalisations semblent confirmer que cette modification du rapport à l'extérieur comme potentiel danger apparaît désormais comme révolu. Les chorales étudiées en 2017, que l'on retrouve sur

[826] Extraits d'entretiens réalisés le 19 février 2017 auprès d'une chanteuse du parc Lu Xun, le 25 février 2017 auprès de chanteuses amatrices au parc Jing'an, le 26 février 2017 auprès d'une chanteuse amatrice au parc Lu Xun et le 11 mars 2017 auprès d'une chanteuse amatrice au parc Fuxing.
[827] Extrait d'entretien réalisé le 21 mars 2017 au karaoké Haoledi auprès d'un chanteur amateur participant également à la chorale Longévité du parc Fuxing.
[828] https://www.youtube.com/watch?v=T3kiSBC3UOA, consulté le 10 février 2021.
[829] https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jeXCK-QdylQ, consulté le 10 février 2021.
[830] https://www.douyin.com/search/%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E8%80%81%E5%B9%B4%E5%90%88%E5%94%B1%E5%9B%A2, consulté le 12 avril 2023.

différentes vidéos, apparaissent en effet toujours aussi conséquentes, la seule différence notable étant la présence plus remarquée de quelques personnes masquées.

Figure 17 : Une modification de la spatialité des activités de chant induites par le confinement : concentration et horizontalité versus dispersion et verticalité



7.1.3. Le chant, une activité qui guérit au cœur de la pandémie

Si le rapport à l'espace a été temporairement modifié au cœur de la pandémie de covid-19 en Chine, le chant est resté synonyme de bonne santé durant toute cette période. Plusieurs malades ont ainsi été encouragés à chanter et à danser pour se remettre plus rapidement de leur infection pulmonaire. D'après le site de la chaîne d'informations taïwanaises TTV (*Taishi xinwen – TTV News*)[831], plusieurs médecins chinois et étrangers considèrent le chant comme un moyen de favoriser le rétablissement d'une fonction pulmonaire normale tout en réduisant l'anxiété des patients. Plusieurs vidéos de malades en train de chanter et de danser, entraînés par les soignants, ont ainsi été relayées, y compris dans des médias internationaux. Ce type d'activités semble avoir commencé dans l'un des 16 hôpitaux militaires de campagne construits expressément au moment de la survenue de la pandémie à Wuhan (*Wuhan fangcang yinyuan*), avant de se répandre dans d'autres hôpitaux.

Dans un article publié sur le site Internet Sohu[832], un journaliste souligne que ce mouvement serait parti le 6 février 2020 avec la diffusion, au sein de l'hôpital, de vidéos de patients qui dansaient seuls aux pieds de leur lit. Le 10 février 2020, le personnel soignant a donc invité ceux qui le souhaitaient à danser ensemble au son de la chanson populaire « Le rouge ardent des Sarilang[833] » (*Huohong de Sarilang*), certains ont alors également poussé la chansonnette (voir Planche 39). D'autres activités du même type, incluant notamment du taï-chi et du chant, ont ensuite été proposées dans les jours suivants aux patients ayant développé une forme légère de la maladie. Le but recherché est alors, selon Sarah Zheng[834], journaliste pour le quotidien hongkongais *South China Morning Post*, qui rapporte les propos d'une infirmière de l'hôpital universitaire Zhongnan à Wuhan, de « remonter le moral, améliorer l'immunité et favoriser le rétablissement des patients »[835]. Pour l'infirmière en cheffe de ce même hôpital, dont les propos sont repris sur le site Internet Reuters, l'ensemble de ces activités

[831] TTV News, 25.05.2022, « Qu'est ce qui agit plus vite que les médicaments ? Une étude montre que le chant peut améliorer les symptômes du covid-19 » (*Bi chiyao geng kuai hao ? Yanjiu faxian changge neng gaishan chang xinguan zhengzhuang*), https://news.ttv.com.tw/news/11105250026500N, consulté le 13 avril 2023.

[832] Sohu, 12.02.2020, « Les vidéos des danses organisées dans les hôpitaux temporaires sont populaires sur Internet, les internautes déclarent : "adopter une attitude optimiste est très important" » (*Fangcang yiyuan guangchang wu ho le, wangyou : leguan de xintai hen zhongyao !*),
https://www.sohu.com/a/372379455_100085085, consulté le 14 mars 2021.

[833] Les « sarilang » sont un type de lys, présents en Mongolie.
Source : https://inf.news/en/travel/1d48e2888308af3785a8fb8311380b08.html, consulté le 13 avril 2023.

[834] Sarah Zheng, 11.02.2020, « Voir les patients atteints du coronavirus à Wuhan danser fournit un bref moment de soulagement aux Chinois qui cherchent à garder le moral » (*Wuhan's dancing coronavirus patients provide moment of light relief for Chinese looking to keep their spirits up*),
https://www.scmp.com/news/china/society/article/3050024/wuhans-dancing-coronavirus-patients-provide-moment-light-relief, consulté le 13 avril 2013.

[835] « to raise their spirits, improve their immunity and benefit their recovery ».

permet aussi aux patients « de faire des exercices de respiration »[836]. Le 12 avril 2022[837], le même type d'activités a été observé à Shanghai dans un hôpital temporaire. Le personnel médical dansait alors avec quelques patients sur la chanson populaire « Tu es la raison pour laquelle je rejette les autres » (*Ni shi wo jujue bieren de liyou*) de la chanteuse chinoise Zhao Fei'er.

Parallèlement à ces activités de danse et de chant, plusieurs patients ont également chanté pour le personnel médical en remerciement des soins qui leur avaient été apportés. Wen Xiaoxiao, journaliste pour la version en ligne de *The Paper*[838] rapportait ainsi que le 30 janvier 2020, quatre patients quasiment guéris du coronavirus ont chanté leur propre version du chant « Un cœur reconnaissant » (*Gan'en de xin*) pour les soignants d'un des hôpitaux de Wuhan où ils avaient été admis. Ces patients-chanteurs déclaraient alors vouloir chanter ce chant à l'avenir pour continuer à soutenir le personnel soignant et leur exprimer leur gratitude.

[836] « to do some breathing exercises », *Reuters Staff*, 12.02.2020, « Les patients atteints du coronavirus à Wuhan dansent sur une chanson qui évoque des fleurs rouges » (*Coronavirus patients in Wuhan dance to song about red flowers*), https://www.reuters.com/article/us-china-health-wuhan-dancing-idUSKBN206029, consulté le 13 avril 2023.
[837] Newsflare, 12.04.2022, « Le personnel médical chinois danse avec des patient dans un hôpital temporaire durant le confinement à Shanghai » (*Chinese medical staff dances with patient at makeshift hospital during Shanghai lockdown*), https://sg.news.yahoo.com/chinese-medical-staff-dances-patient-170000741.html, consulté le 13 avril 2023.
[838] Wen Xiaoxiao, 03.02.2020, « Les patients atteints du covid-19 à Wuhan chantent "Cœur reconnaissant" avant de quitter l'hôpital afin de remercier le personnel médical pour son dévouement » (*Wuhan xinguan feiyan huanzhe chuyuan qian chang "gan'en de xin" : ganxie yihu renyuan de fuchu*), https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_5758772, consulté le 13 avril 2023.

Planche 39 : Le chant, une aide à la guérison dans les hôpitaux temporaires

a) À Wuhan, patients et soignants chantent et dansent ensemble sur la chanson « Le rouge ardent de Sarilang (*Huohong de Sarilang*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=lTXWTwtQwKE, consulté le 13 avril 2023.

b) À Shanghai, les soignants invitent les patients à danser sur la musique entraînant de « Tu es la raison pour laquelle je rejette les autres » (*Ni shi wo jujue bieren de liyou*)



Source : https://sg.news.yahoo.com/chinese-medical-staff-dances-patient-170000741.html, consulté le 13 avril 2023.

7.2. Les chanteurs professionnels, un appui pour la population lors de la survenue de la crise du covid-19

En parallèle de cette utilisation populaire du chant, de nombreux artistes chinois se sont mobilisés et ont créé des clips vidéo de prévention, d'encouragement et de soutien aux soignants, aux militaires et aux « héros du quotidien » qui combattaient le virus.

7.2.1. Des chansons d'artistes et de célébrités pour rappeler les gestes barrières à chacun et tenter de limiter la dissémination du virus

7.2.1.1. Des chansons enfantines pour sensibiliser la population dès son plus jeune âge

Dès les premières semaines de l'épidémie de covid-19, de nombreuses comptines enfantines ont été créées pour informer et sensibiliser les plus jeunes. Une des présentatrices de la chaîne pour enfants de la CCTV (CCTV 14)[839], surnommée Grande sœur de la lune (*Yueliang jiejie*), a ainsi réalisé une chanson, qu'elle a appelée « La chanson du masque » (*Kouzhao ge*). Dans ce clip vidéo réalisé à distance avec plusieurs enfants, elle les incite à porter un masque et à se laver les mains afin de se protéger et ainsi d'apporter de la sérénité à leurs parents, puisqu'une bonne santé est synonyme de bonheur (voir Planche 40). Cette réalisation, référencée sur le site Internet de la CCTV le 3 mars 2020, a certainement été diffusée fréquemment sur la CCTV 14 afin de sensibiliser un nombre important d'enfants.

Plusieurs chansons au visuel enfantin, adressées en priorité aux enfants en bas âge, ont également été largement diffusées notamment sur Internet. Une équipe de l'Institut d'animation et d'art numérique de l'université de communication du Zhejiang (*Zhejiang chuanmei xueyuan donghua yu shuzi yishu xueyuan*), dirigée par le professeur Lei Tao à l'origine du dessin animé « Poussins multicolores » (*Xiaoji caihong*), a ainsi réalisé « une série de comptines antiépidémiques » (*xilie kang yi erge*) rappelant dans un langage simple la situation et les mesures de protection à adopter[840]. Parmi les six comptines proposées sorties le 12 février 2020, « La chanson du masque » (*Kouzhao ge*) et « La chanson pour se laver les mains » (*Xishou ge*) expliquent en détail comment appliquer correctement ces gestes ; deux autres, intitulées « La chanson pour sortir » (*Chumen ge*) et « La chanson pour rentrer à la maison » (*Huijia ge*),

[839] https://tv.cctv.com/2017/07/13/TACT1499914537488297.shtml, consulté le 21 avril 2023.
[840] Antenne du Zhejiang des *Nouvelles de Chine* (*Zhongguo xinwen – Zhejiang*), 22.03.2020, « Une équipe de l'université de communication du Zhejiang a créé une série de comptines antiépidémiques pour aider les enfants à se protéger » (*Zhechuan tuandui chuangzuo xilie kangyi erge yindao ertong zuo hao fanghu*), http://www.zj.chinanews.com.cn/jzkzj/2020-03-22/detail-ifzusfss0785842.shtml, consulté le 21 avril 2023.

expliquent quels gestes barrières spécifiques adopter dans ces situations ; la chanson « Merci à toi » (*Xiexie ni*) invite les enfants à être reconnaissants envers le personnel en première ligne ; enfin, la chanson « Ne t'inquiète pas » (*Bu yong danxin*) est censée « soulager l'anxiété des enfants qui sont chez eux » en leur promettant des jours meilleurs[841].

D'après l'article publié par l'antenne du Zhejiang du site d'informations *Nouvelles de Chine* (*Zhongguo xinwen*), ces comptines ont largement été diffusées notamment sur la CCTV, les chaînes de télévision du Hubei, Mango TV, ainsi que sur des plateformes de contenus en ligne tels que YouKu, iQiyi, QQ, TikTok et Kuaishou. Un grand nombre d'enfants a donc été potentiellement sensibilisé par ces chansons, dont certaines sont susceptibles d'avoir eu une incidence sur leur perception de l'espace, puisque l'extérieur y est en effet dépeint comme dangereux et source de maladies.

Planche 40 : Des chansons enfantines réalisées par différents artistes pour expliquer la situation épidémique aux plus jeunes et leur inculquer les gestes barrières

a) « La chanson du masque » (*Kouzhao ge*) de l'animatrice de télévision Grande sœur de la lune



Source : https://tv.cctv.com/2020/03/03/VIDEmwuJSelfQ9VPFpkf6I8Z200303.shtml, consulté le 21 avril 2023.

[841] « Huanjie xiaopengyou men zaijia de jiaolü », présentation des différentes comptines proposée sur la plateforme Ximalaya, https://www.ximalaya.com/ertong/18560372/253136201?source=m_jump, consulté le 21 avril 2023.

b) Les six comptines des « Poussins multicolores »

1. « La chanson du masque » (*Kouzhao ge*)



Source : https://www.1958xy.com/player/toPlay/4bedea7b09774329bb6f8b15adc69c93, consulté le 21 avril 2023.

2. « La chanson pour se laver les mains » (*Xishou ge*)



Source : https://www.1958xy.com/player/toPlay/f7513725a6f44272a9c3c009c840cf06, consulté le 21 avril 2023.

3. « La chanson pour sortir » (*Chumen ge*)



Source : https://www.1958xy.com/player/toPlay/f0d8173e5dc8490aae3b791125a50c9e, consulté le 21 avril 2023.

4. « La chanson pour rentrer à la maison » (*Huijia ge*)



Source : https://www.1958xy.com/player/toPlay/ae8c4222b3cf40769eb40146e6e40909, consulté le 21 avril 2023.

5. La chanson « Merci à toi » (*Xiexie ni*)



Source : https://www.1958xy.com/player/toPlay/f2a2bf9daa1047939c3daab173f6cfaa, consulté le 21 avril 2023.

6. La chanson « Ne t'inquiète pas » (*Bu yong danxin*)



Source : https://www.1958xy.com/player/toPlay/dc69f07d58094c4982a5deebc93009db, consulté le 21 avril 2023.

7.2.1.2. Des chansons grand public dont l'objectif est de s'adresser à l'ensemble de la population

En parallèle de ces chansons enfantines, plusieurs artistes ont également écrit ou adapté des chansons grand public afin d'inculquer les gestes barrières à l'ensemble de la population. Quelques chansons, parmi les plus relayées sur les plateformes vidéo et musicales chinoises accessibles depuis la France, sont présentées ici. Plusieurs clips vidéo, parfois accompagnés de chant, ont été réalisés, pour certains, par des artistes professionnels à l'occasion du « Challenge national de la danse du lavage de mains » (*Quanmin xishou wu tiaozhan huodong*). Ce défi a été lancé par le gouvernement du 24 février au 22 mars 2020 afin de favoriser la diffusion des gestes barrières et ainsi mieux endiguer l'épidémie[842]. Si certains membres du personnel soignant mais aussi des enfants, parents ou grands-parents ont relevé le défi, plus de 150 artistes et célébrités ont également pris part à cet événement[843]. L'actrice Fan Bingbing a par exemple publié, le 5 mars 2020, une vidéo sur laquelle on l'entend chanter en se lavant les mains (voir Planche 41). D'autres vidéos du même genre ont été compilées sur différents sites et applications, comme sur TikTok où un très grand nombre de vidéos est proposé sous le mot clé « challenge national de la danse du lavage de mains »[844].

Certains chanteurs professionnels ont également composé des chansons appelant la population à se protéger des contaminations. La chanteuse d'origine mongole Wulan Tuya, particulièrement populaire en Chine depuis sa participation au gala du Nouvel An de la CCTV en 2014[845], a par exemple sorti le 6 mars 2020 une chanson intitulée « La chanson du masque » (*Kouzhao ge*) écrite par Li Yuguo et composée par Wang Jialin[846] (voir Planche 41). Les paroles indiquent notamment que « tout le monde apprend à porter un masque » et que chacun doit « faire preuve d'autodiscipline »[847] afin d'assurer la protection de tous. D'après un article

[842] Site d'information « Sina kandian » (*Xinlang kan dian*), 03.03.2020, « Tencent a lancé un challenge de la danse du lavage des mains sur son application Wesee, une activité qui invite à apprendre en s'amusant afin d'aider dans la prévention de l'épidémie » (*Tengxun weishi faqi xishou wu tiaozhan sai weishi huodong, yujiaoyule zhuli fangyi xuanchuan*), https://k.sina.com.cn/article_7069832620_1a56515ac00100lifv.html?cre=tianyi&mod=pcpager_focus&loc=7&r=9&rfunc=100&tj=none&tr=9#/, consulté le 20 avril 2023.

[843] https://k.sina.com.cn/article_7069832620_1a56515ac00100lifv.html?cre=tianyi&mod=pcpager_focus&loc=7&r=9&rfunc=100&tj=none&tr=9#/, consulté le 20 avril 2023.

[844] Les résultats de cette recherche sont visibles à l'adresse suivante : https://www.douyin.com/search/%E5%85%A8%E6%B0%91%E6%B4%97%E6%89%8B%E8%88%9E%E6%8C%91%E6%88%98%E6%B4%BB%E5%8A%A8?aid=f42e6c6e-15be-4ef1-91dc-d932b61994df&publish_time=0&sort_type=0&source=normal_search&type=general, consulté le 20 avril 2023.

[845] https://inf.news/en/entertainment/fedb21bf496d106f302973eb529b5f7b.html, consulté le 20 avril 2023.

[846] Sohu, 11.03.2020, « La nouvelle chanson antiépidémique de Wulan Tuya "La chanson du masque" est diffusée sur tous les réseaux » (*Wulan Tuya kangyi xinge « kouzhao ge » quanwang shoufa*), https://www.sohu.com/a/379236684_99965849, consulté le 20 avril 2023.

[847] « Renren xuehui dai kouzhao », « daile kouzhao zilü hao ».

publié sur le site d'actualités chinoises Sohu, cette chanson a, semble-t-il, été l'une des premières à être largement diffusées sur les plateformes.

Certains chants antérieurs, adaptés à la situation de pandémie, ont également été relayés sur ces plateformes plusieurs mois après le début de la pandémie. Quelques célébrités ont ainsi publié des vidéos sur TikTok reprenant l'air d'une chanson intitulée « Parapluie rouge »[848] (*Hong san san*) mais avec des paroles différentes. Une journaliste de la station de radio et de télévision du Hunan (*Hunan guangbo dianshitai*), Wei Yuhan, qui a fait partie des 12 journalistes de la chaîne à avoir été envoyés au cœur des hôpitaux pour suivre l'épidémie[849], a réalisé un de ces clips vidéo mis en ligne sur TikTok le 5 août 2021 sous le nom de « Chanson antiépidémique » (*fangyi zhige*) (voir Planche 41). Sur l'air de « Parapluie rouge », la journaliste énumère en chanson plusieurs des gestes barrières à adopter, tels que porter un masque, se laver les mains en rentrant chez soi, ouvrir les fenêtres, manger sainement.

La chaîne de télévision du Shandong consacrée aux spectacles (*Shandong dianshi zongyi pindao*) a également mis en ligne, le 7 août 2021[850], sur sa chaîne TikTok une chanson où deux personnes, supposément des présentateurs de la chaîne, rappellent également certaines des mesures à mettre en place pour éviter la propagation du virus. L'agence Xinhua a également relayé ce même type de chansons dans une vidéo plus imagée publiée le 5 août 2021 sur sa chaîne TikTok. Il est alors également rappelé qu'il ne faut pas se rassembler et qu'il faut veiller à laisser un mètre de distance entre chaque personne. D'après une vidéo mise en ligne sur le site d'informations de Weifang (*Weifang xinwen wang*)[851], cette réalisation semble avoir été initialement diffusée sur la chaîne de télévision du Jiangsu, avant d'être relayée sur de nombreuses chaînes de télévision, sites Internet d'informations et certainement aussi sur des chaînes de radio.

[848] La version originale de cette chanson a été réalisée en 13 juillet 2019 par les pompiers du Yunnan comme sensibilisation à la consommation de champignons parfois mortels.
Source : https://weibo.com/1910577521/KphPDFC8U?refer_flag=1001030103_, consulté le 20 avril 2023.
[849] Réseau des journalistes chinois (*Zhongguo jixie wang*), 02.03.2020, « Records de la guerre "épidémique" : écoutons la "voix" touchante du journaliste, d'où viennent toutes ses bonnes volontés et son courage intrépide (*Zhan « yi » shilu : jizhe « sheng » dong renxin, yiqiting wanban shanyi he wuwei yongqi cong na lai*), http://www.zgjx.cn/2020-03/02/c_138836427.htm, consulté le 20 avril 2023.
[850] https://www.douyin.com/video/6993504992384601385, consulté le 20 avril 2023.
[851] http://m.wfnews.com.cn/content/2021-08/05/content_2524885.htm, consulté le 20 avril 2023.

Parmi les chansons de prévention populaires en Chine, plusieurs provenaient également d'artistes professionnels étrangers. Un article de la BBC indiquait ainsi le 10 mars 2020 que « La chanson du lavage des mains » (*Xishou ge*) de l'artiste vietnamien Quang Dang, mise en ligne sur TikTok, était devenue populaire dans le monde entier[852]. Le 12 mars 2020, le site Internet chinois d'informations Sina relayait également cette information en invitant chacun à écouter un extrait de la vidéo dans une version proposée avec une traduction des paroles en chinois (voir Planche 42). Sur ce même site, la chanson « Se laver les mains constamment » (*Xi xi xi xi shou*) des artistes malaisiens d'origine chinoise Priscilla Abby (Yu Cai'en) et Zhu Haoren était également mise en avant dans un article du 9 juin 2020[853]. La chanson enfantine « Bébé requin » (*Baby shark*) mondialement connue a également été adaptée pour rappeler aux enfants les gestes barrières[854]. Une version chinoise intitulée « La chanson de Baby shark pour se laver les mains » (*Baby shark xishou ge*) est ainsi disponible sur plusieurs plateformes vidéos (voir Planche 42). Toutefois, n'étant pas sur place, il est compliqué de savoir quelle a vraiment été la popularité de ces chansons étrangères.

[852] https://www.bbc.com/ukchina/simp/51819509, consulté le 21 avril 2023.
[853] https://k.sina.com.cn/article_5759685473_m1574dd36103300ovut.html?from=ent&subch=oent, consulté le 21 avril 2023.
[854] https://inews.hket.com/article/2611433/%E3%80%90%E5%85%A8%E7%90%83%E5%A4%A7%E6%B5%81%E8%A1%8C%E3%80%91%20%E7%96%AB%E6%83%85%E4%B8%8B%E5%8B%A4%E6%B4%97%E6%89%8B%E3%80%80%E4%B8%80%E6%96%87%E7%9C%8B%E6%B8%85%E8%B6%A3%E6%80%AA%E5%90%B8like%E6%B4%97%E6%89%8B%E6%AD%8C%EF%BC%88%E5%A4%9A%E7%89%87%EF%BC%89, consulté le 18 avril 2023.

Planche 41 : Des artistes qui se mobilisent pour la prévention de l'épidémie

a) Fan Bingbing, une actrice qui chante et mime la manière correcte de se laver les mains



Source : https://www.youtube.com/watch?v=X1-QKe8WiLo, consulté le 20 avril 2023.

b) « La chanson du masque » (*Kouzhao ge*) de la chanteuse Wulan Tuya



Source : https://www.youtube.com/watch?v=RN9ZHjX3v9Y, consulté le 20 avril 2023.

c) Des versions antiépidémiques de la chanson « Parapluie rouge » (*Hong san san*)

1. Une version individuelle de la journaliste du Hunan, Wei Yuhan



Source : https://www.douyin.com/video/6992944723744935203, consulté le 20 avril 2023.

2. Une version en duo réalisée par des présentateurs de la chaîne de télévision du Shandong



Traduction : Portez un masque, lavez-vous fréquemment les mains (*Dai kaozhao, qin xishou*)
Source : https://www.douyin.com/video/6993504992384601385, consulté le 20 avril 2023.

3. Une version imagée proposée sur la chaîne de télévision du Jiangsu



Traduction : Portez un masque lorsque vous sortez, les zones autour du nez et de la bouche doivent être pressées fermement (*Chu menmen dai kouzhao koubi sizhou yao ya lao*) / Porter un masque d'après les recommandations des scientifiques (*Kexue dai kaozhao*)
Source : https://my-h5news.app.xinhuanet.com/h5/video.html?articleId=2eec2017-7cf3-42fb-b7ed-545e08ebc1fb&preview=1, consulté le 20 avril 2023.

Planche 42 : Des chansons de prévention d'artistes étrangers a priori relayées en Chine

a) « La chanson du lavage des mains » (*Xishou ge*) de l'artiste vietnamien Quang Dang



Source :https://k.sina.com.cn/article_2060029603_m7ac98ea3033015vf5.html?from=ent&subch=oent, consulté le 21 avril 2023.

b) « Se laver les mains constamment » (*Xi xi xi xi shou*) des artistes malaisiens Priscilla Abby et Zhu Haoren



Source : https://www.youtube.com/watch?v=DY5IcYxW2EE, consulté le 21 avril 2023.

c) « La chanson de Baby shark pour se laver les mains » (*Baby shark xishou ge*) traduite en chinois



Traduction : Lave tes mains (*Xi xi shou*)

Source : https://www.youtube.com/watch?v=EG0emhjNEUM, consulté le 21 avril 2023.

7.2.2. Au cœur de la crise, chants et clips d'encouragement, une manière pour les artistes de soutenir leurs concitoyens

7.2.2.1. Des initiatives individuelles des artistes pour rendre hommage aux héros du quotidien

Dès les premières semaines de confinement en Chine, plusieurs artistes ont écrit des chansons de soutien aux soignants et à la population. Seuls quelques chants, qui illustrent la diversité de registre des artistes, sont ici présentés. Grégoire Bienvenu, doctorant spécialiste du rap chinois, indique ainsi qu'« au cours de la crise, de nombreux rappeurs se sont emparés de la figure du médecin dans leurs morceaux, tantôt présenté comme héros de la nation, tantôt rapproché de l'image du soldat s'en allant au combat » (Bienvenu, 2021 : 53). Le rappeur chinois JR FOG a ainsi enregistré une chanson appelée « Héros » (*Heroes*), mise en ligne sur différentes plateformes le 6 février 2020 (voir Planche 43). La présentation qui est faite de cette chanson sur YouTube reprend les mots du chanteur qui rend hommage aux soignants qui combattent contre l'épidémie. Le rappeur chinois GEM (Baoshi) a également sorti le 7 février 2020 une chanson intitulée « Partir en guerre » (*Chuzheng*). Les paroles, plus guerrières, appellent tout un chacun à prendre conscience que les médecins mettent leur vie en jeu pour soigner et tenter d'éradiquer la pandémie. Ces chansons ont pour particularité, tout du moins dans les versions visualisées en ligne depuis la France, de ne pas être accompagnées d'images.

En parallèle de ces hommages aux soignants, certains artistes s'adressent plus généralement à l'ensemble de la population. La chanteuse pop G.E.M, d'origine chinoise et qui vit actuellement à Hong Kong, semble être l'une des premières à avoir diffusé une chanson de reconnaissance envers les gestes de générosité de chacun. Sa chanson « Un ange ordinaire » (*Pingfan tianshi*), publiée le 2 février 2020 sur sa chaîne YouTube officielle, délivre un message d'espoir et de lendemains meilleurs tout en mettant en scène le dévouement des soignants et les bonnes actions de chacun (voir Planche 43). La chanteuse explique dans la description de sa vidéo l'origine de son inspiration pour cette chanson. Devant des reportages montrant des gens ordinaires faire dons de masques dans des commissariats ou à la population, ou encore préparer des repas gratuitement pour le personnel soignant, l'artiste dit avoir été touchée par chacun de ces gestes d'amour, qui paraissent, pour beaucoup de personnes, « insignifiants » mais qui en réalité « apportent une chaleur incommensurable au monde »[855].

[855] « Ni bing bu zhidao ni yanzhong de « weibuzudao », qishi wei zhe shijie dai laile duoshao wennuan ».

Sa chanson apparaît en somme comme un appel à chacun à faire de son mieux pour tenir et s'entraider durant cette période.

Certains auteurs ont choisi de réaliser des chansons dont les paroles ne font pas tout à fait directement mention des soignants ou de la population mais qui appellent à garder espoir. Le chanteur chinois, principalement de RnB et électro, Cai Xukun indique ainsi dans sa chanson « Home » publiée début avril 2020 que « le soleil finira par dissiper la brume »[856] (voir Planche 43). Dans une présentation de cette chanson sur le site Internet Sohu[857], l'auteur indique que cette dernière a pour but d'« envoyer de la chaleur aux personnes touchées par l'épidémie »[858]. Cette intention est perceptible dans le déroulement même du clip vidéo, qui commence en noir et blanc et se colore peu à peu à l'aide d'une étoile qui virevolte dans le ciel. Au fil de la vidéo, des personnes masquées dans la ville de Wuhan reprennent vie et retournent à leurs occupations. Un petit garçon en noir et blanc et attristé au début de la vidéo finit par recevoir lui aussi cette étoile vectrice de chaleur et de joie, qui ensuite s'envole dans le ciel. Ce final peut être interprété comme de l'espoir envoyé et dispersé dans d'autres villes que Wuhan, qui à l'époque commençaient également à être touchées par la pandémie.

[856] « yangguang zhong jiang hui qusan yinmai ».
[857] https://www.sohu.com/a/391165567_120643961, consulté le 15 avril 2023.
[858] « Ba zhefen nuanyi songgei kangyi shoushang de renmen ».

Planche 43 : Une mobilisation individuelle des artistes qui appelle tout un chacun à garder espoir

1. Des chansons pour rendre hommage aux soignants

a) « Héros » (*Heroes*) de JR FOG



Source : https://www.youtube.com/watch?v=qxYbzNwPR3U, consulté le 15 avril 2023.

b) « Partir en guerre » (*Chuzheng*) de GEM



Source : https://www.youtube.com/watch?v=j640up6x01c, consulté le 15 avril 2023.

2. Des chansons qui valorisent les petits gestes de chacun – « Un ange ordinaire » (*Pingfan tianshi*) de G.E.M



Source : https://www.youtube.com/watch?v=N-xQLlNftXQ, consulté le 29 octobre 2021.

3. Des chansons tournées vers un avenir meilleur – « Home » de Cai Xukun



Source : https://www.youtube.com/watch?v=OADJc5afCdA, consulté le 15 avril 2023.

7.2.2.2. Des chansons collectives plus largement diffusées

Face à cette propagation de l'épidémie dans plusieurs autres villes chinoises, de nombreuses chansons d'artistes professionnels réalisées collectivement se sont également multipliées. La chanson « You are not alone » de Mickael Jackson a ainsi été reprise et adaptée par de jeunes artistes étrangers vivant en Chine[859] en vue d'« exprimer leur soutien aux familles endeuillées et aux travailleurs de la première ligne, ainsi que pour encourager le peuple de Chine »[860] (Giménez-Llort, 2022 : 1). Cette vidéo, dont une version a été publiée sur YouTube le 16 février 2020 (voir Planche 44), mêle images de soignants et de militaires en première ligne et visages de chacun des chanteurs pour se terminer sur des encouragements adressés à Wuhan et à la Chine. Initialement largement diffusée sur la page WeChat des « Nouvelles de Shenzhen » (*Shenzhen xinwen wang*) (Giménez-Llort, 2022 : 1), cette réalisation a ensuite été partagée à de multiples reprises et mise en ligne sur de nombreuses plateformes vidéo.

D'autres chansons qui expriment également leur soutien aux soignants et aux militaires ont été diffusées directement sur la CCTV puis relayées sur différentes plateformes de vidéos. La chanson « N'ayez pas peur » (*Bie pa*) réalisée par Xiao Lei et Wang Zhuang a ainsi été diffusée sur la CCTV 6 puis mise en ligne le 3 février 2020 par la Chaîne de films chinois (*Zhonguo dianying pindao*) sur son compte YouTube officiel (voir Planche 44). Dans ce clip des images de Wuhan déserte s'entremêlent avec d'autres qui montrent des soignants, des policiers et des ambulanciers se presser pour aider la population, tandis que des enfants de soignants sont attristés de voir leurs parents partir. Cette chanson est présentée comme « un hommage aux anges en blanc et aux héros qui combattent l'épidémie »[861].

L'une des chansons du même type, parmi les plus remarquées à l'époque, a été « Tu es tellement joli » (*Ni you duo mei*) interprétée par de célèbres animateurs de télévision tels que He Jiong, Wang Han, Jin Mengjia, ainsi que des acteurs connus comme Li Weijia, Shen Mengchen ou Liu Ye. Dans ce clip, mis en ligne sur YouTube le 1er février 2020, les paroles d'hommage, de reconnaissance et de remerciement sont accompagnées d'images et de courtes vidéos dans lesquelles figurent des militaires qui distribuent des vivres et construisent des hôpitaux, ainsi que des soignants aux visages marqués par les protections, épuisés, mais qui, malgré tout, se démènent pour sauver des vies, en massant, en intubant et en tenant la main des malades. Cette chanson a été diffusée à de nombreuses reprises, aussi bien sur la CCTV

[859] https://www.mjvibe.com/you-are-not-alone-for-china/, consulté le 16 avril 2023.
[860] « young foreigners living in China to express their support to bereaved families and frontline workers and encourage the people of China ».
[861] « Zhijing baiyi tianshi, zhijing kangyi yingxiong ».

que sur des chaînes de télévisions locales, comme par exemple sur la « China Hunan TV » (*Hunan Weishi*), fière de relayer cette vidéo sur sa chaîne YouTube en indiquant qu'un de ses présentateurs avait contribué à sa création. Ces différentes chansons, réalisées par des chanteurs chinois et/ou étrangers, reprennent donc généralement des images délivrées par la télévision officielle pour illustrer les propos de leurs chansons. Par la suite, la plupart d'entre elles sont également diffusées sur les canaux officiels du gouvernement.

Planche 44 : Des clips vidéo de soutien réalisés collectivement par des chanteurs professionnels qui mettent en scène des images de Wuhan déserte, ainsi que des soignants et des militaires en première ligne

a) « You are not alone » de Mickael Jackson reprise par de jeunes artistes étrangers vivant en Chine



Source : https://www.facebook.com/trenzexpress/videos/930351660694083/, consulté le 11 avril 2023.

b) « N’ayez pas peur » (*Bu pa*) de Xiao Lei et Wang Zhuang



Source : https://www.youtube.com/watch?v=3LXlYG9LobY, consulté le 16 avril 2023.

c) « Tu es tellement joli » (*Ni you duo mei*) interprétée par des animateurs de télévision



Source : https://www.youtube.com/watch?v=QSfmMaN4RSs, consulté le 15 juin 2020.

7.2.3. Des chansons d'artistes le plus souvent caritatives

Parmi ces créations d'artistes professionnels largement diffusées, plusieurs sont des chansons caritatives (*gongyi gequ*). Ces dernières, qui « s'appuient sur le système médiatique et l'industrie du disque pour véhiculer une "conscience commune propice au changement" » (Carlet et Seca, 2005) » (Bienvenu, 2021 : 51), se sont ainsi multipliées dès les premières semaines de la pandémie de covid-19. Pour le journaliste Xu Yuyang, qui s'intéresse à ces chansons caritatives dans un article publié le 3 mars 2020[862], ces dernières doivent « évoquer un sujet réaliste et humaniste, avoir une large audience et orienter l'opinion publique »[863], ce qui permet de les distinguer des autres chansons gratuites. Lorsque les chanteurs réalisent de telles chansons, « ils ne facturent aucun frais ni ne les vendent » et l'ensemble des « bénéfices des représentations publiques sont reversés à la ligne de front de la lutte contre l'épidémie »[864]. Pour Shen Junhan (2011 : 98), chercheur spécialiste de la culture visuelle à l'université normale de la capitale (*Shoudu shifan daxue*), ces chansons ont pour particularité d'être diffusées via de nombreux médias tels que « les journaux, les maisons d'édition, les chaînes de télévision, les stations de radio » mais aussi « des maisons de disque […] des chanteurs ainsi que des organisations caritatives »[865], auxquels Internet s'est depuis ajouté aux potentiels diffuseurs.

7.2.3.1. L'épidémie de Sras de 2003, moment catalyseur pour les chansons caritatives

La chanson « Laisser le monde se remplir d'amour » (*Rang shijie chongman ai*), interprétée en 1986 par une centaine de chanteurs pop chinois, dont Mao Amin, Cai Guoqing et Cui Jian, à l'occasion de l'Année internationale de la paix proclamée par l'Assemblée générale des Nations Unies, apparaît comme la première chanson caritative de Chine continentale[866]. Les premières chansons caritatives trouvent toutefois leurs origines au Royaume-Uni et aux États-Unis quelques années auparavant (Shen, 2011 : 98). La chanson « Savent-ils que c'est Noël ? » (*Do they know it's Christmas ?*) du groupe de chanteurs britanniques « Band aid », sortie le 28 novembre 1984 en vue de récolter des dons suite à la famine en Éthiopie, est ainsi désignée

[862] Xu Yuyang, 03.03.2020, « Du SRAS à aujourd'hui : le pouvoir de guérison des chansons caritatives pendant l'épidémie » (*Cong SARS dao jintian : gongyi gequ zai yiqing shiqi de zhiyu zhi li*), https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.
[863] « Ta yaoqiu gequ juyou ticai xianshi, renwen guanhuai, shouzhong guangfan, yulun daoxiang deng duozhong gongneng ».
[864] « Tamen bu shouqu renhe feiyong, ye bu jinxing shoumai, gongkai yanchu suohuo de shouyi quanbu juanxian gei kangji yiqing de zui qianxian ».
[865] « Ru baoshe, chuban she, dianshitai, guangbo tai […] changpian gongsi […] ye keyi shi yiban geshou, shehui gongyi zuzhi shenzhi putong de gongyi shiye aihao zhe ».
[866] https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.

comme la toute première chanson caritative (Shen, 2011 : 98). Néanmoins, la chanson « Nous sommes le monde » (*We are the World*), écrite en janvier 1985 par Michael Jackson et Lionel Ritchie pour la même cause constitue la chanson de ce type la plus connue. Plusieurs chanteurs hongkongais et taïwanais ont également composé en octobre 1985 la chanson « Demain sera meilleur » (*Mingtian hui geng hao*) dans cet élan de générosité mondiale[867].

Planche 45 : « Laisser le monde se remplir d'amour » (*Rang shijie chongman ai*), première chanson caritative en Chine continentale



Source : https://www.youtube.com/watch?v=kCQBXZMcYPA, consulté le 17 avril 2023.

Ce n'est cependant qu'au moment de la survenue de l'épidémie de Sras en 2003 que ce type de chansons s'est largement développé sur le continent (Shen, 2011 : 99). Les chanteurs chinois Na Ying et Xie Xiaodong semblent avoir été parmi les premiers chanteurs à réaliser une chanson caritative à cette période avec leur single « Sœurs et frères » (*Jiemei xiondgi*). D'après le journaliste Xu Yuyang, le 12 mai 2003, ces chanteurs avaient même été jusqu'à distribuer leur CD gratuitement dans la rue « aux travailleurs qui étaient encore en poste au plus fort de l'épidémie, afin d'essayer d'apaiser leur cœur craintif »[868]. Quelques jours après la chanteuse chinoise d'origine tibétaine Han Hong composait « La vie n'est jamais vaincue » (*Shengming bu yan bai*), diffusée dès le 16 mai 2023 sur différentes chaînes de la CCTV. La chanson « Main dans la main » (*Shou qianshou*), écrite par les chanteurs d'origine taïwanaise Leehom Wang, Tao Zhe et Chen Zhenchuan et diffusée à partir du 21 mai 2003, est considérée comme la chanson caritative antiépidémique la plus diffusée à l'époque[869]. Des chanteurs hongkongais, parmi lesquels Jacky Cheung et Andy Lau, se sont également mobilisés pour

[867] https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.
[868] « Zai 2003 nian 5 yue 12 ri na yitian, liangwei mingxing baozhe CD die zoushang jietou, song gei yiqing gaofa qi yiran jianshou zai gangwei de laodongzhe men, shitu yong yinyue fuwei kongju de renxin ».
[869] https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.

soutenir la population touchée en composant la chanson « Les ambitions s'élèvent » (*Xiongxin feiyang*) en juillet de la même année. En novembre 2003, le chanteur Guo Feng a également composé « Avancer ensemble » (*Yilu tongxing*) afin de rendre hommage aux personnels soignants en première ligne. Bien qu'il ne soit pas possible de réaliser un recensement exhaustif, ces différentes chansons, composées aussi bien par des artistes de Chine continentale que des chanteurs de Hong Kong ou Taïwan, illustrent la manière dont, en temps de crise, le chant permet d'apporter un soutien par-delà les frontières.

Une fois le mouvement des chansons caritatives lancé, ces dernières se sont multipliées, notamment suite au tremblement de Wenchuan dans la province du Sichuan en 2008 (Bienvenu, 2021 : 51). Selon le chercheur Shen Junhan (2011 : 99), pas moins de 1 500 chansons caritatives auraient alors vu le jour. Pourtant, peu de ces chansons « se sont vraiment propagées largement jusqu'aux oreilles de l'ensemble de la population »[870]. En ce sens, la survenue de l'épidémie de covid-19 semble avoir marqué un nouveau tournant pour les chansons caritatives. Ces dernières années, grâce à la multiplication des plateformes de vidéos en ligne, les chansons caritatives réalisées pendant la période du covid-19 ont ainsi été beaucoup plus facilement diffusées et partagées. Certaines plateformes musicales, comme Tencent (*tengxun*), Netease Cloud (*wangyi yun*) et Kuwo Music (*kuwo yinyue*) ont ainsi regroupé plusieurs chansons caritatives sous le mot-clé « soutenir Wuhan par la voix » (*shengyuan Wuhan*)[871].

La possibilité de s'enregistrer chez soi et de partager ensuite avec d'autres chanteurs ces enregistrements via le cloud a également permis la réalisation d'un nombre plus important de chansons caritatives alors même que les chanteurs étaient confinés chacun chez eux[872]. La facilité d'accès à la technologie depuis un ordinateur a également favorisé la réalisation de chansons caritatives par des amateurs. Ces dernières constitueraient ainsi quasiment 80 % de l'ensemble des chansons caritatives référencées sur les plateformes musicales[873]. Enfin, en 2011, le chercheur Shen Junhan expliquait que certaines chansons caritatives réalisées pour le tremblement de terre avaient eu du succès notamment grâce à l'utilisation d'images réelles pour illustrer les propos des chansons. Il concluait alors que « toucher les gens avec émotion et utiliser de vraies images peut donner de très bons résultats »[874] (Shen, 2011 : 98). Ce principe semble avoir guidé les créateurs de nombreuses chansons caritatives.

[870] « Er zhenzheng chuanru baixing erduo bing liuchuan henguang de gequ sihu rengbu duojian ».
[871] https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.
[872] https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.
[873] https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.
[874] « Yi qing dongren, yong zhenshi de huamian dadong ren neng dadai hen hao de xiaoguo ».

Planche 46 : Une multiplication des chansons caritatives suite à la survenue de l'épidémie de Sras en Chine en 2003

a) « Sœurs et frères » (*Jiemei xiondgi*) de Na Ying et Xie Xiaodong



Source : https://tv.cctv.com/2011/01/12/VIDEWmCx5sOMLUdj1it9kyMf110112.shtml, consulté le 17 avril 2023.

b) « La vie n'est jamais vaincue » (*Shengming bu yan bai*) de Han Hong



Source : https://www.youtube.com/watch?v=oLWVw9ugXyg, consulté le 17 avril 2023.

c) « Main dans la main » (*Shou qianshou*) de Leehom Wang, Tao Zhe et Chen Zhenchuan



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ueiw2QipebI, consulté le 16 avril 2023.

d) « Les ambitions s'élèvent » (*Xiongxin feiyang*) de chanteurs hongkongais



Source : https://www.youtube.com/watch?v=l5V2YT9vLUQ, consulté le 17 avril 2023.

e) « Avancer ensemble » (*Yilu tongxing*) de Guo Feng



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1bJ411C7sb/, consulté le 17 avril 2023.

7.2.3.2. Pendant l'épidémie de covid-19, des chansons caritatives personnelles au visuel généralement sobre

Certaines de ces chansons sont le résultat d'un engagement personnel. La chanson « Chérir » (*Zhenxi*) écrite par Xu Weizhou est ainsi étiquetée comme « chanson caritative antiépidémique » (*kangyi gongyi gequ*) dans la présentation qui en est faite par la Chaîne de films chinois (*Zhongguo dianying pindao*) sur son compte YouTube officiel (voir Planche 47). L'auteur invite à chérir le bonheur et à soutenir les personnes en première ligne. Si la vidéo s'ouvre sur quelques images de ville quasi vide, le clip vidéo propose surtout des images de soignants dévoués, sans pour autant qu'ils soient mis en scène au chevet de malades. Toutes les chansons individuelles ne reprennent toutefois pas de telles images de la réalité. La chanson « Home » de Xu Kun (voir Planche 43) au visuel plus enfantin, réalisé uniquement par le dessin est ainsi également étiquetée comme chanson caritative. De même, la chanson « Stay with you » de J.J. Lin ne convoque pas de telles images, bien qu'elle s'ouvre et se clôture sur la photo d'un soignant de dos poussant un brancard. Le clip vidéo est ainsi ponctué de paysages naturels et d'anciennes images de concert, lorsque ce ne sont pas l'artiste et ses musiciens qui sont à l'image.

Planche 47 : Des chansons caritatives personnelles au visuel sobre

a) « Chérir » (*Zhenxi*) de Xu Weizhou



Source : https://www.youtube.com/watch?v=RIgUDoNWVYs, consulté le 16 avril 2023.

b) « Stay with you » de J.J. Lin



Source : https://www.youtube.com/watch?v=C36hZDEGD8Y, consulté le 16 avril 2023.

7.2.3.3. L'épidémie de covid-19 à l'origine d'une multiplication de chansons caritatives collectives qui s'appuient sur des images officielles

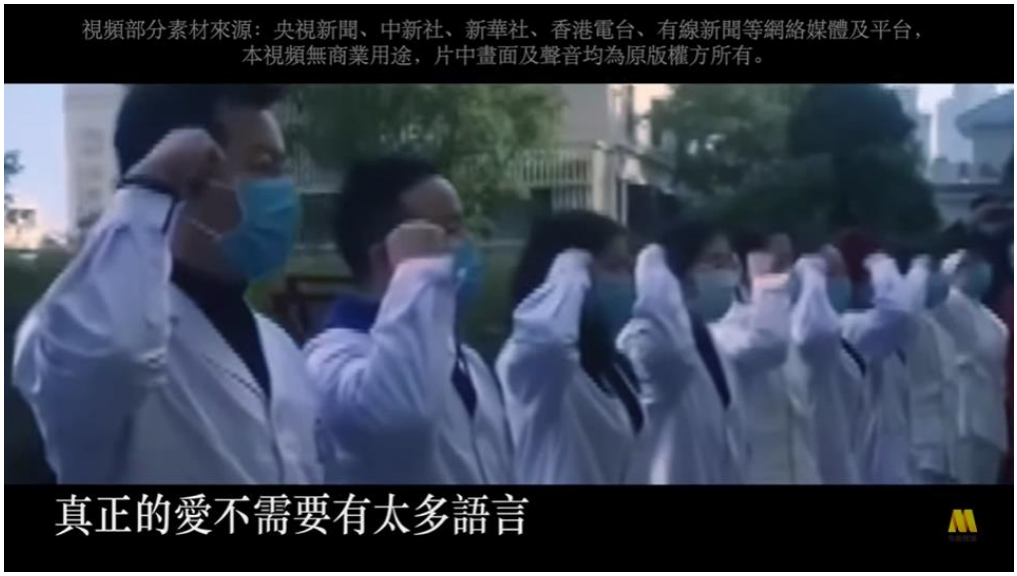
En parallèle de ces chansons individuelles, plusieurs sont réalisées collectivement et semblent mobiliser plus largement des images officielles. La chanson « Attendre que le vent et la pluie passent » (*Deng fengyu jingguo*) réalisée par Jay Chou, Fang Wenshan et Jacky Cheung propose quasiment une plongée dans le quotidien des soignants, à qui les chanteurs rendent hommage (voir Planche 48). Cette mobilisation d'un visuel officiel laisse supposer une proximité entre certains chanteurs professionnels et le gouvernement. La chanson « Les montagnes et les rivières sont bien dans mon cœur » (*Shanhe wuyang zai wo xiong*) des chanteurs Tong Liya et Cai Xukun, qui reprend ce même type d'images, est ainsi présentée comme une « chanson caritative antiépidémique lancée conjointement par le Département de la propagande du Comité provincial du parti du Yunnan ainsi que la station de radio et de télévision du Yunnan »[875].

Certaines chansons, présentées au départ comme caritatives, sont également reprises pour diffuser un message d'espoir officiel. Ainsi, le 30 janvier 2020, la CGTN (China Global Television Network, chaîne d'informations chinoises en anglais appartenant à la CCTV) diffusait sur sa chaîne YouTube, la chanson caritative « Wuhan ! » (*Wuhan ya*), qu'elle décrivait comme « une chanson qui encourage Wuhan en ces temps durs », où « la ville [...] fait face à une situation sans précédent » (voir Planche 49). Les références à un « soleil [qui] bientôt éclairera de nouveau la ville » et aux « fleurs de cerisiers qui bientôt écloront » rappellent les promesses de lendemains qui chantent énoncées dans la propagande étatique.

[875] « "Shanhe wuyang zai wo xiong" shi yunnan guangbo dianshitai, xieshou Tong Liya he Cai Xukun lianhe tuichu de yuanchuang kang yi gongyi MV ».

Planche 48 : Des chansons caritatives collectives ponctuées d'images officielles du dévouement des soignants et des militaires

a) « Attendre que le vent et la pluie passent » (*Deng fengyu jingguo*) de Jay Chou, Fang Wenshan et Jacky Cheung



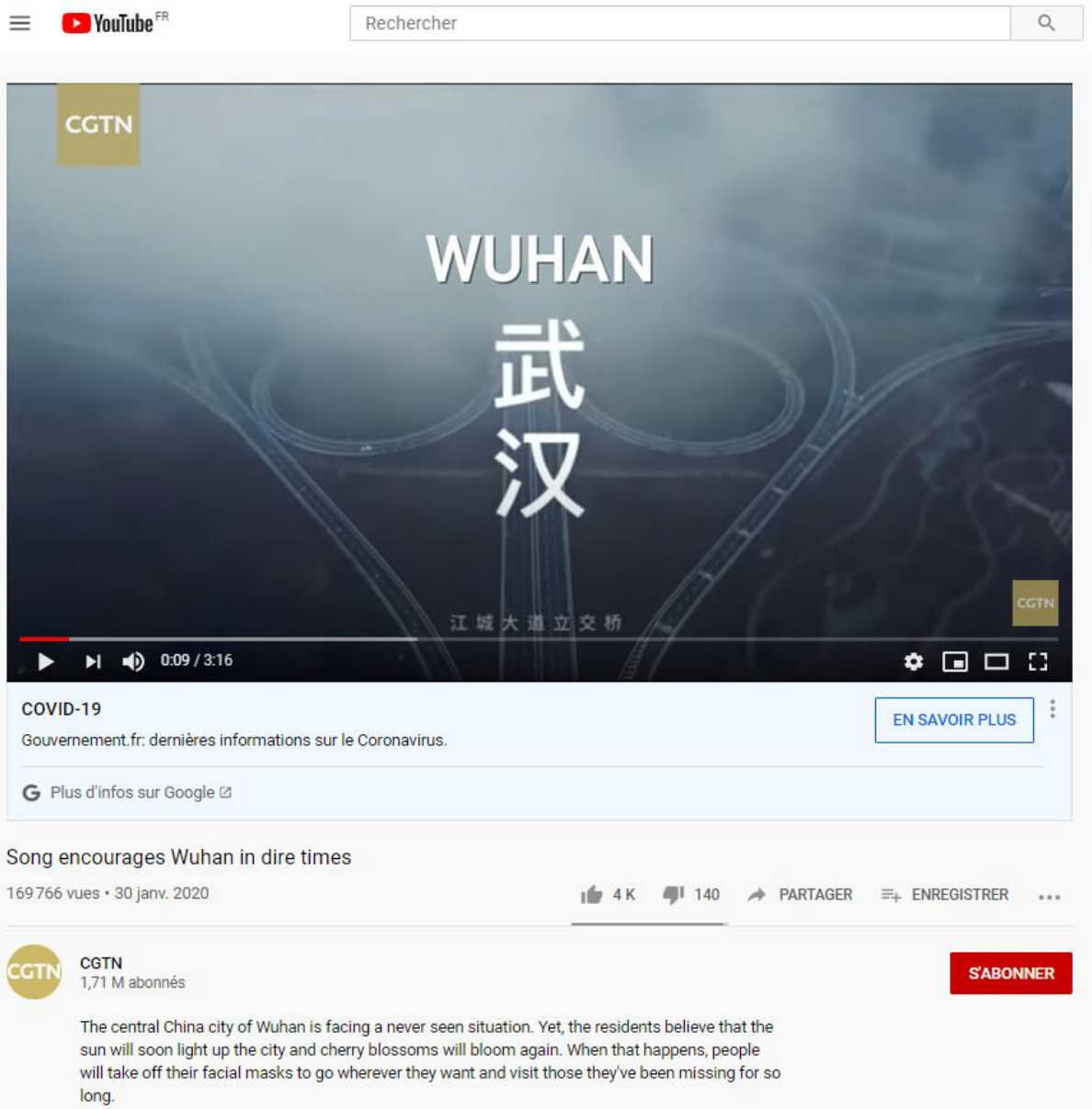
Source : https://www.youtube.com/watch?v=XACQ9AEKOwY, consulté le 16 avril 2023.

b) « Les montagnes et les rivières sont bien dans mon cœur » (*Shanhe wuyang zai wo xiong*) des chanteurs Tong Liya et Cai Xukun



Source : https://www.youtube.com/watch?v=81ssWgnweYY, consulté le 16 avril 2023.

Planche 49 : « Wuhan ! » (*Wuhan ya*), exemple d'une chanson caritative qui sert la propagande étatique



Source : https://www.youtube.com/watch?v=I22IyqfY_Hg, consulté le 25 juin 2020.

7.3. Face au covid-19, le chant, un outil de propagande mobilisé par le gouvernement

L'utilisation, par le gouvernement, de certaines chansons réalisées par des artistes professionnels laisse entrapercevoir une stratégie de communication par le chant mise en place par le PCC afin d'atteindre et de mobiliser tous les niveaux de la société.

7.3.1. Des chansons antiépidémiques commandées par le Parti

7.3.1.1. « Croyez-le, l'amour triomphera », un exemple de chanson créée sous les directives de l'État

Plusieurs chansons antiépidémiques épinglées comme caritatives se trouvent en réalité être des commandes du Parti. La diffusion massive, à partir du 7 février 2020, d'une chanson intitulée « Croyez-le, l'amour triomphera » (*Jianxin ai huiying*) fait du chant un atout de promotion et de justification des décisions étatiques. Co-écrit et interprété par des artistes célèbres, comme Jackie Chan, Wang Leehom, Xiao Zhan, et Tong Liya, ce clip vidéo a très probablement été réalisé à la demande du gouvernement, comme le laisse sous-entendre la description qui en est faite par la chaîne YouKu (voir Planche 50). La mention de la nécessité pour plusieurs organisations artistiques de se réunir urgemment, en regard de la dévotion personnelle du Président Xi Jinping et de la réponse du PCC et de l'État central à la crise, appuie en effet l'idée d'une chanson commandée par l'État pour fédérer la population dans un même combat.

Les entités mobilisées pour réaliser ce chant sont également toutes directement liées au PCC. Sur son site Internet, la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques (*Zhongguo wenxue yishu jie lianhe hui*) est présentée comme, « composée d'organisations de masse, parmi lesquelles l'association nationale des artistes, l'association littéraire et artistique de rang provincial, des régions autonomes et des municipalités, ainsi que la fédération nationale des industries littéraires et artistiques »[876]. Il est également indiqué que cette fédération est « pilotée par le Parti communiste chinois » depuis sa création en juillet 1949. La Fédération des cercles littéraires et artistiques du Hubei (*Hubei sheng wenxue yishu jie lianhe hui*), qui a également participé à l'élaboration de ce clip vidéo, correspond donc à l'une des associations de rang provincial, membre de la fédération des cercles littéraires et artistique.

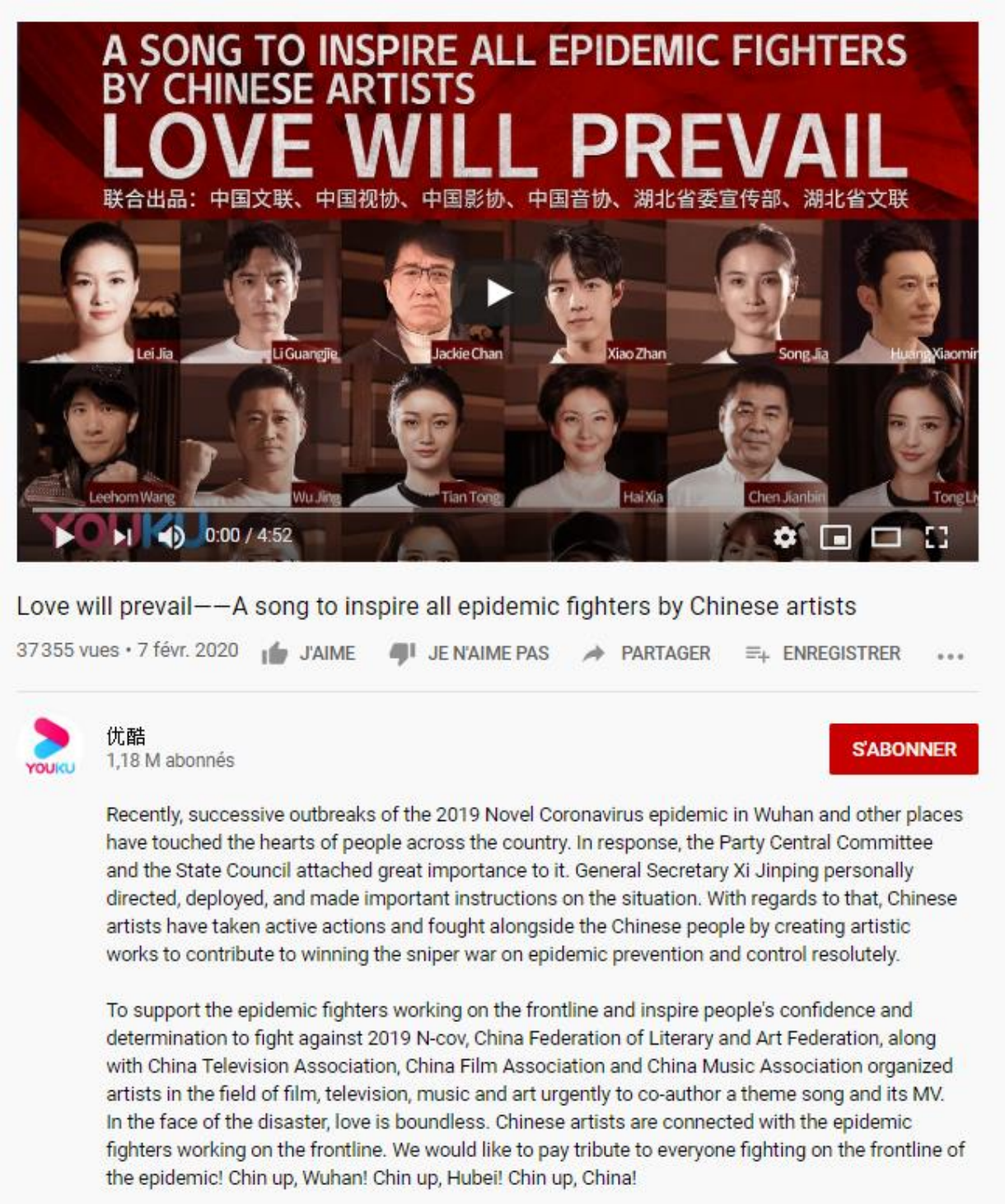
[876] « Zhongguo wenxue yishujie lianhehui shi zhongguo gongchandang lingdao de you quanguoxing de wenyijia xiehui,sheng, zizhiqu, zhixiashi wenxue yishujie lianhehui he quanguo xing de chan (hang) ye wenxue yishu lianhehui zucheng de renmin tuanti », site Internet de la Fédération chinoise des cercles artistiques et littéraires, http://www.cflac.org.cn/zgwl/wljj/201111/t20111103_16521.html, consulté le 25 avril 2023.

L'Association des artistes de la télévision chinoise (*Zhongguo dianshi yishujia xiehui*) est membre de la Fédération chinoise des cercles artistiques et littéraires. Elle regroupe, depuis sa création sous la direction du PCC en 1985, des associations d'artistes de télévision de différents niveaux administratifs. L'objectif affiché est alors de « porter haut la grande bannière du socialisme aux caractéristiques chinoises »[877]. L'Association du cinéma chinois (*Zhongguo dianyingjia xiehui*), créée en juillet 1949, possède les mêmes traits caractéristiques que les précédentes associations. Sur son site Internet, l'accent est mis sur le fait que cette association fait « le pont entre le parti et le gouvernement, et l'industrie cinématographique »[878].

Ce lien entre le gouvernement, le Parti et les associations est aussi perceptible au sein de l'Association des musiciens chinois (*Zhongguo yinyue jia xiehui*) également créée en juillet 1949. La présentation de cette association sur son site Internet[879] reprend quasiment en tous points celle des précédentes associations, appliquée ici aux musiciens. Enfin, la mention du département de la propagande du Parti dans le Hubei (*Zhongguo hubei sheng wei xuanchuan bu*) laisse peu de doute sur l'implication du Parti et du gouvernement dans la production de ce chant antiépidémique. La teneur des paroles, accompagnées de nombreuses images de personnes, physiquement ou virtuellement côte-à-côte (voir Planche 51), va également en ce sens, puisque ces dernières stipulent à de nombreuses reprises que, dans la difficulté, ce qui importe, c'est que la population reste unie pour affronter cette épreuve.

[877] « Zhongguo dianshi yishujia xiehui de zongzhi shi : gaoju zhongguo tese shehui zhuyi weida qizhi », site Internet de l'Association des artistes de la télévision chinoise, https://www.ctaa.org.cn/page-12.aspx, consulté le 25 avril 2023.
[878] « Zhongguo dianyingjia xiehui […] shi dang he zhengfu lianxi dianying jie de qiaoliang he niudai », site Internet de l'Association du cinéma chinois, http://www.cfa1949.com/jianjie/jj/, consulté le 25 avril 2023.
[879] Site Internet de l'Association des musiciens chinois, http://www.chnmusic.org/xhgk/, consulté le 25 avril 2023.

Planche 50 : « Croyez-le, l'amour triomphera » (*Jianxin ai huiying*), une chanson antiépidémique probablement commanditée par l'État



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Mt2-5NrWQbU, consulté le 20 juin 2020.

Planche 51 : « Croyez-le, l'amour triomphera » (*Jianxin ai huiying*), une chanson de propagande, qui invite au coude-à-coude aussi bien dans ses paroles que dans ses images





Des paroles qui insistent sur l'importance de se tenir ensemble face à l'adversité









Des images qui illustrent l'importance du collectif et de la mobilisation de tout un chacun dans la lutte (militaires, soignants, chanteurs, mais aussi la population elle-même).

Source : https://www.youtube.com/watch?v=Mt2-5NrWQbU, consulté le 20 juin 2020.

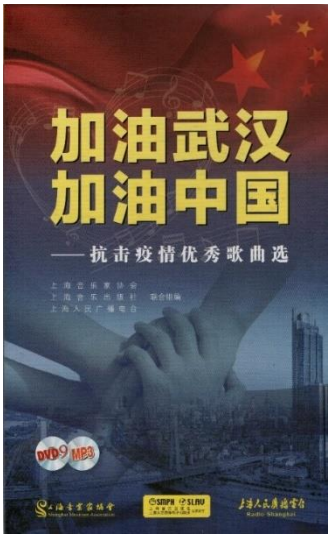
7.3.1.2. Des chansons antiépidémiques regroupées dans deux recueils nationaux

La parution de deux recueils de chansons antiépidémiques en février 2020, soit à peine deux mois après le début de l'épidémie en Chine, confirme que la plupart de ces chansons désignées comme caritatives répondent en réalité à une demande du gouvernement. Ces deux publications, au visuel évocateur (voir Planche 52), dont l'une s'intitule *Courage Wuhan, Courage la Chine – Anthologie des meilleures chansons pour combattre l'épidémie* et l'autre *Partir en guerre – Collection des meilleures chansons pour combattre l'épidémie* compilent en réalité plusieurs chansons sélectionnées suite à un concours organisé dès le 29 janvier 2020. Ce jour-là, Fei Weiyao, vice-président de l'Association des musiciens de Shanghai, et président et rédacteur en chef de la Maison d'édition musicale de Shanghai (*Shanghai yinyue chuban she*) a lancé un appel intitulé « Allez, allez ! Rendons le plus beau des hommages aux personnes qui se dressent face au danger » afin « de réunir à temps le pouvoir créatif de tous les secteurs de la société et de présenter aussi vite que possible des œuvres musicales d'intérêt public pour lutter contre l'épidémie »[880]. Cette invitation a de suite été largement relayée sur WeChat, ainsi que par l'ensemble des médias du pays, puisque l'objectif était d'achever la sélection des chansons et de publier un recueil pour la fin février 2020.

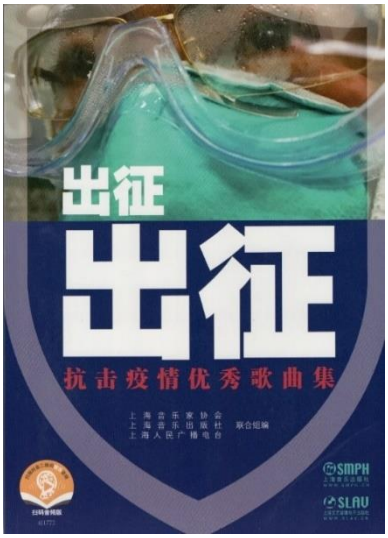
D'après Liao Changyong, président de l'Association des musiciens de Shanghai, plus de 350 chansons créées pour l'occasion ont été reçues en seulement 15 jours. En plus des musiciens professionnels, des célébrités et des écoles de musique (*yinyue xuexiao*), des institutions culturelles et artistiques (*wenhua yishu jigou*) ont également répondu à l'appel. Les chanteurs du Centre national des arts du spectacle (*guojia da juyuan gechang jia*), le chœur de l'opéra de Shanghai (*Shanghai ge juyuan hechang tuan*), les membres du théâtre de *yueju* de Shanghai (*Shanghai yue juyuan tuan*), les enseignants et les étudiants du Conservatoire de musique de Wuhan (*Wuhan yinyue xueyuan shi sheng*), les enseignants et les étudiants du Conservatoire de musique de Shanghai (*Shanghai yinyue xueyuan shi sheng*), mais aussi les enseignants et les étudiants de l'université de Shanghai (*Shanghai daxue shi sheng*), l'entreprise Wenxuan de diffusion de la culture et de la musique au Sichuan (*Sichuan Wenxuan yinyue wenhua chuanbo youxian gongsi*), les présentateurs des stations de radio musicales du Zhejiang (*Zhejiang diantai yinyue tiaopin zhuchi ren*), le chœur d'enfants de la radio du Zhejiang (*Zhejiang shao'er guangbo hechang tuan*) sont notamment cités en exemple.

[880] « Chuzheng chuzheng ! Zhijing zuimei "nixing zhe" », « weile jishi ningju shehui gejie chuangzuo liliang, jinkuai tuichu kangji yiqing gongyi yinyue zuopin », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 1 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 2.

Planche 52 : Les deux recueils de chansons antiépidémiques compilées au début de la pandémie de covid-19 en Chine



Courage Wuhan, Courage la Chine
(*Jiayou Wuhan, jiayou Zhongguo*)



Partir en guerre
(*Chu zheng chu zheng*)

Cliché : Sarah Defoin--Merlin, 26 avril 2023.

Au final, 225 chansons ont été sélectionnées « à l'aveugle ». 135 sont réunies dans le recueil « Partir en guerre » et 90 dans l'anthologie « Allez Wuhan ! ». Les deux publications sont divisées en trois sous-thèmes. Le premier intitulé « courage Wuhan » regroupe des chansons qui expriment le soutien de l'ensemble de la population chinoise à la ville de Wuhan, aux premiers rangs desquels la chanson « Wuhan ! » (*Wuhan ya !*). Dans la présentation de cette section du recueil « Partir en guerre », il est ainsi indiqué « Wuhan, tu n'es pas seule, tes compatriotes sont unis pour combattre ensemble l'épidémie avec toi […], le monde se réveille pour toi »[881].

La deuxième partie de l'anthologie regroupe, sous l'appellation « héros ordinaires » (*pingfan yingxiong*), des chansons, telles que « Tu es tellement joli » (*Ni you duo mei*), qui exprime « le respect profond pour les travailleurs médicaux, les volontaires et l'Armée populaire de libération qui ont parcouru des milliers de kilomètres pour aider Wuhan sans hésitation »[882].

[881] « Wuhan bu gudan, tongbao xiongdi wanzhongyixin tong ni zai yiqi zhan yiqing [...]shijie wei ni xing lai », présentation de la section « Héros ordinaires » dans l'ouvrage *Partir en guerre*, p. 1.
[882] « "Pingfan yingxiong" biaodale dui qianli chiyuan yiwufangu jijie wuhan de yiwu gongzuo zhe, zhiyuan zhe he renmin jiefangjun de shen shen jingyi », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 2 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 3.

Enfin, la section intitulée « le grand amour sans limite » (*da ai wu hen*) est présentée par Liao Changyong, comme réunissant des chansons qui soulignent que « l'ensemble de la nation se sert de l'amour pour protéger son pays et réveiller des sentiments d'espoir pour le pays »[883]. La conclusion de la présentation de cette section, au sein de laquelle la chanson « Croyez-le, l'amour triomphera » est répertoriée, paraît d'autant plus explicite puisqu'elle se termine par « L'amour infini de 2020 finira par s'écrire dans la magnifique histoire de la nation chinoise »[884].

En parallèle de ces chansons, certaines pièces d'opéra créées pour l'occasion sont aussi mentionnées, telles que la pièce de *jingju* « Combattre l'épidémie » (*Zhan yiqing*) ou la pièce de *yueju* « Un homme qui se bat sans relâche contre la pluie et le vent » (*Fengyu nixing ren*). Ces pièces « aux caractéristiques culturelles traditionnelles chinoises » sont considérées comme « transmettant une confiance ferme et un esprit national indomptable dans la lutte contre l'épidémie »[885].

[883] « "Da ai wu hen"[…] biaodale juguo shangxia yong ai shouhu jiayuan , dianran xiwang de jia guo qinghuai », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 2 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 3.
[884] « Er ling er ling de da ai wujiang zhong jiang shuxie zai zhonghua minzu zhuangli shice shang », présentation de la section « Héros ordinaires » dans l'ouvrage *Partir en guerre*, p. 157.
[885] « Zhongguo chuantong wenhua tese », « chuandi chu kangji yiqing de jianding xinxin he buqubunao de minzu jingshen », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 3 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 4.

Planche 53 : Des pièces d'opéra pour soutenir l'épidémie dans un esprit traditionnel

a) La pièce de *jingju* « Combattre l'épidémie » (*Zhan yiqing*)



Source : https://tv.cctv.com/2020/02/23/VIDEdq9ZIX0CMsvaNs9snhh5200223.shtml, consulté le 25 avril 2023.

b) La pièce de *yueju* « Un homme qui se bat sans relâche contre la pluie et le vent » (*Fengyu nixing ren*)



Source : https://tv.cctv.com/2020/04/12/VIDEbPh3pU3ebx6sNnhHcSC9200412.shtml, consulté le 25 avril 2023.

La manière dont les personnes ayant contribué à l'élaboration de ces recueils sont présentées par le président de l'Association des musiciens de Shanghai en dit également long sur le lien entre le PCC, le gouvernement et ces chansons antiépidémiques. Cette réalisation est en effet désignée comme « le premier grand rassemblement et la première grande coopération des travailleurs de la musique à travers le pays, qui incarnent pleinement la ferme confiance de tout le pays pour jouer une partie d'échecs, et s'unir pour lutter et gagner la bataille contre l'épidémie à Wuhan »[886]. Quelques lignes plus loin, ce vocabulaire qui relève de la propagande étatique est également repris. Les musiciens ayant créé des chansons pour l'occasion sont quasiment associés aux personnels de première ligne, puisque les chansons antiépidémiques collectées sont présentées comme « le reflet de la sueur et des efforts acharnés des musiciens et des groupes littéraires et artistiques, ainsi que de leur dévouement, pour lutter contre la montre et se battre jour et nuit afin de combattre l'épidémie »[887].

Dès lors, leurs chansons participent directement à l'effort de guerre puisqu'elles transmettent « avec un chant sincère, l'idée d'un amour sans frontière, tel un soleil éclatant qui dissipe le froid de l'hiver et réchauffe l'âme »[888]. Enfin, la conclusion du texte de présentation des deux recueils reprend également des termes proches de ceux qui sont utilisés par le gouvernement. Liao Changyong écrit en effet : « Puissent ces excellentes publications de chansons antiépidémiques rassembler le grand amour de chacun ainsi qu'inspirer et donner de la force à la population. Tenons-nous la main et partageons les bonheurs et les malheurs, espérons que l'épidémie finira par passer, le printemps reviendra forcément »[889].

La diffusion quotidienne de certaines de ces chansons sur plusieurs chaînes de télévision et de radio réaffirme le poids du gouvernement et du Parti dans la réalisation de ces chansons antiépidémiques. Un Comité d'édition des chansons antiépidémiques (*kangji yiqing gequ bian wei hui*) a ainsi été créé à la même période par l'Association des musiciens de Shanghai, la Maison d'édition musicale de Shanghai ainsi que la Station de radio populaire de

[886] « Zhe shi quanguo yinyue gongzuozhe de yici da jijie, da hezuo, chongfen tixianle quanguo shangxia yipanqi, zhongzhi chengcheng juezhan wuhan, juesheng kang yi baowei zhan de jianding xinxin », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 2 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 3.
[887] « Zai zhexie mingjia yunji, jingxin yanyi de zuopin beihou, zheshe chu de shi wenyi tuanti he yinyueren wei kangji yiqing qingqing nuli he xinxue yiji zhengfenduomiao, riye fenzhan de fengxian jingshen », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 3 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 4.
[888] « Kangyi gequ yong zhenzhi de gesheng chuandizhe renjian da ai, youru yidao mingmei de yangguang, qusanle handong, wennuanle xinling », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 3 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 4.
[889] « Yuan youxiu de kangyi gequ chuban wu huijucheng renjian da ai, gei ren yi guwu, geiren yi liliang. Rang women xinshou xiangqian, huannan yugong, xiangxin yiqing zhong jiang guoqu, chuntian biding hui daolai », dépliant de présentation des recueils *Partir en guerre*, p. 4 et *Courage Wuhan, Courage la Chine*, p. 5.

Shanghai (*Shanghai renmin guangbo diantai*). Dès le 1er février 2020, une émission quotidienne intitulée « La musique transmet l'amour et nous réunit tous ensemble dans un même combat » (*yinyue chuanqing, fengyu tongxin*), au cours de laquelle une chanson antiépidémique était diffusée, a été retransmise sur les comptes WeChat de ces trois organisations, ainsi que sur l'application Archimedes (*A ji mi de APP*), sur laquelle l'ensemble des chaînes de radio du pays sont disponibles, mais également sur la chaîne radio d'informations de Shanghai (*Shanghai xinwen guangbo*) et sur la chaîne de radio de musique classique FM 94.7 (*jingdian 947*).

L'épidémie de covid-19 illustre donc, de façon directe, la manière dont le gouvernement chinois mobilise les chanteurs sinophones pour parvenir à ses fins et ici précisément « promouvoir une vision non controversée des mesures prises pour contenir le virus » (Amar, 2020b : 5).

7.3.2. Des chansons antiépidémiques mobilisées par le gouvernement à différents moments de la pandémie

7.3.2.1. Remercier les soignants en chanson, une fois le premier pic de la crise passé

Une fois le premier pic de la crise passé, plusieurs chansons de remerciements ont été adressées aux soignants. Le 21 mars 2020, la CCTV 6 relayait le message de remerciement[890] adressé par le chanteur Zhou Huajian aux équipes soignantes venues prêter main-forte dans le Hubei. La chanson « Difficile de dire au revoir » (*Nanshuo zaijian*) que le chanteur avait repris la veille avec Liu Han et les acteurs Jackie Chan et Andy Lau était ensuite diffusée. Cette chanson, créée le 22 août 2008 comme chanson d'adieu pour les Jeux olympiques de Pékin, puis reprise en 2010 pour clôturer l'exposition universelle de Shanghai, donne une dimension internationale à la lutte entreprise par les 12 000 soignants envoyés dans le Hubei au moment le plus critique de la crise. Les paroles, qui insistent sur la tristesse provoquée par leur départ, sont rythmées d'images de soignants peinés de partir et acclamés par la population et les patients qu'ils ont guéris. Ces illustrations sont assez proches de celles qui sont utilisées dans les chansons antiépidémiques, ce qui laisse supposer que cette chanson a été a minima impulsée par le Parti. Mettre en scène le départ des soignants de Wuhan grâce à ce clip vidéo, tout en insistant sur la tristesse pour ces personnes, parfois devenues amies, de se quitter après avoir vécu tant de moments forts en étant unis face à l'adversité, est aussi une manière de réaffirmer

[890] http://tv.cctv.com/2020/03/21/VIDEt81kNi825SUb4g31RbV7200321.shtml, consulté le 15 juin 2020.

le bénéfice et la nécessité de l'unité nationale chinoise pour gagner la bataille, au cas où une telle situation devait se reproduire.

En parallèle de la diffusion de ces chansons de remerciements, des reportages relayés sur différents médias montraient des soignants venus épauler les médecins de Wuhan dès les premiers jours de l'épidémie, également émus et tristes de devoir rentrer chez eux. Un de ces reportages, mis en ligne sur la chaîne YouTube du *Global Times* le 26 mars 2020, montre 142 soignants venus du Xinjiang, qui après avoir été remerciés de leur travail, chantent « Moi et ma patrie » (*Wo he wo de zuguo*) au moment de quitter la ville (voir Planche 55). Cette mise en scène illustre de nouveau l'unité indéfectible de la Chine, grâce à laquelle l'épidémie a temporairement été battue.

Planche 54 : La chanson « Il est difficile de dire au revoir » (*Nan shuo zaijian*), une mise en scène du départ des soignants



Un patient guéri salue les soignants.



Une équipe médicale fait ses adieux.



Une soignante est émue aux larmes lors du départ du bus.



La population acclame les soignants.

Source : https://www.youtube.com/watch?v=9rSksO7E0T0, consulté le 15 juin 2020.

Planche 55 : Des soignants venus prêter main-forte à Wuhan chantent « Moi et ma patrie » (*Wo he wo de zuguo*) en signe d'unité, avant de rentrer chez eux



Source : https://www.youtube.com/watch?v=5BsBObXZ01g, consulté le 15 juin 2020.

7.3.2.2. Une stratégie de soutien de la population en chanson mise en place à chaque nouveau confinement

Cette stratégie de publication de chansons antiépidémiques pour fédérer la population dans la lutte contre le covid-19 a également été reprise lors des différents nouveaux confinements, bien qu'aucun recueil spécifique ne semble avoir été publié. Plusieurs chansons de soutien ont ainsi été adressées à Xi'an suite au confinement de la ville décrété le 9 décembre 2022. La plupart des caractéristiques des chansons réalisées pour Wuhan se retrouvent dans ces vidéos, qui semblent toutefois avoir été bien moins nombreuses. La chanson « Courage Xi'an » (*Xian jiayou*), au-delà de reprendre le titre d'une chanson écrite pour Wuhan en changeant uniquement le nom de la ville, mobilisent de nouveau des illustrations officielles. Les images d'une ville déserte laissent place à des ambulances et des voitures de police sirènes hurlantes, qui rejoignent des cohortes de personnes vêtues de la tête aux pieds d'habits de protection blancs, que l'on voit ensuite désinfecter la ville, livrer de la nourriture et réaliser des tests malgré le froid et la fatigue (voir Planche 56). Les paroles insistent sur ces deux derniers points pour remercier d'autant plus ces héros de premières lignes que l'on voit encourager Xi'an à la fin de la vidéo.

Ce même type de réalisation a également été repris au moment du confinement de Shanghai décrété le 3 avril 2022. La chanson « Paix dans le monde » (*Tianxia pingan*), créée initialement en 2014 mais reprise par la chanteuse Han Hong peu de temps avant le

confinement de Shanghai, semble préparer les esprits à cette annonce. Cette chanson qui montre notamment la manière dont les livraisons de nourriture et les tests sont organisés, tout comme le nettoyage et la désinfection de la ville, a été diffusée le 31 mars 2022 sur plusieurs sites Internet de journaux tels que *Shanghai Observer*[891] (*Shang guan xinwen*) ou *The Paper*[892] (*Pengpai xinwen*) (voir Planche 56). Le texte de présentation qui l'accompagne indique alors : « Vous et ceux que vous aimez sont tous en sécurité, c'est vraiment le meilleur des printemps »[893]. L'insistance sur la sécurité comme ce qui constitue le plus important pour tous peut ainsi être interprétée comme une justification anticipée des mesures de confinement généralisé[894], dans l'espoir que ces dernières soient mieux acceptées.

Une chanson intitulée « Courage Shanghai, courage la Chine ! » (*Shanghai jiayou, zhongguo jiayou !*) mise en ligne sur le site Internet du quotidien shanghaien *Shanghai Securities News* (*Shanghai zhengquan bao*) le 4 avril 2022 reprend en partie ce vocabulaire, tout en s'appuyant sur un visuel quasi identique à celui utilisé dans la chanson « Courage Xi'an ». Après avoir montré des images de Shanghai désertée, les soignants et les autres membres du personnel mobilisés en première ligne sont mis à l'honneur, tout comme les hôpitaux temporaires construits en préfabriqués. À la fin de la vidéo, les mots d'un père à son fils, qui indique que « une fois la sécurité revenue, nous pourrons alors ressortir ensemble ! »[895], peuvent être interprétés comme une nouvelle justification des mesures de confinement. Seuls les confinements de Wuhan, de Xi'an et de Shanghai ont pu être documentés ici, puisqu'ils ont été les plus médiatisés à l'étranger. Ce même type de chansons a toutefois dû être réalisé lors d'autres confinements locaux, moins relayés en Occident.

[891] https://www.jfdaily.com/news/detail?id=467251, consulté le 27 avril 2023.
[892] https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17396849, consulté le 27 avril 2023.
[893] « Ni he ni ai de ren dou pin'an, jiushi zui hao de chuntian ».
[894] Les arrondissements de Shanghai les plus touchés par la recrudescence des cas de covid-19 étaient, pour certains, confinés depuis la mi-mars 2022. Source : https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/05/05/a-shanghai-journal-de-bord-d-un-confinement-sans-fin_6124857_3244.html, consulté le 27 avril 2023.
[895] « Ping an le, women jiu yiqi chu qu ! ».

Planche 56 : De nouvelles chansons antiépidémiques utilisées par le gouvernement lors de chaque nouveau confinement

a) « Courage Xi'an » (*Xi'an jiayou*), une chanson créée pour encourager le personnel en première ligne lors du confinement de Xi'an





Seuls les ambulanciers et les policiers circulent dans la ville déserte de Xi'an.





Le personnel de première ligne est chargé de désinfecter la ville et de distribuer des vivres.





Malgré la fatigue à force de réaliser des tests en permanence, les soignants se joignent aux ambulanciers et policiers pour encourager la ville à se battre contre l'épidémie.

Source : http://news.xhby.net/tuijian/202112/t20211226_7363170.shtml, consulté le 27 avril 2023.

b) « Paix dans le monde » (*Tianxia ping'an*), une chanson qui prépare les esprits au confinement de Shanghai



Source : https://www.jfdaily.com/news/detail?id=467251, consulté le 27 avril 2023.

c) « Allez Shanghai, allez la Chine ! » (*Shanghai jiayou, zhongguo jiayou !*), une chanson qui encourage les héros du quotidien tout en justifiant les mesures de confinement décrétées à Shanghai



Traduction : Papa, les fleurs s'ouvrent, quand pourrons-nous sortir ? (*Baba, hua kai le, shenme shihou neng chu men ?*) Fiston, une fois la sécurité revenue, nous pourrons alors ressortir ensemble (*Baobei, ping'an le, women jiu yiqi chu qu*).

Source : https://news.cnstock.com/news,jg-202204-4856972.htm, consulté le 27 avril 2023.

7.3.2.3. Le chant, un outil mobilisé pour promouvoir la stratégie de prévention de l'épidémie

Certaines chansons ont également été créées pour promouvoir et justifier la politique de prévention de l'épidémie. Un article publié sur le site Internet chinois *NetEase*[896] indique qu'une chanson intitulée « Se faire tester » (*Zuo suan suan*), qui prône les dépistages massifs réguliers, a été diffusée sur de nombreuses plateformes en ligne. Sur les plateformes de vidéos, notamment TikTok, YouTube, YouKu et Bilibili, ces chansons semblent le plus souvent référencées d'après les premières paroles « Tube rouge, bouchon blanc » (*Hong guan guan, bai qian qian*). Cette chanson enfantine, réalisée sur l'air de « Parapluie rouge » (*Hong san san*), insiste notamment sur l'importance de se faire tester très régulièrement, au risque sinon de mourir du coronavirus (voir Planche 56). Le journaliste Jiang Gengyu, dans un article réalisé pour le site Internet hongkongais d'informations *Hong Kong 01* (*Xianggang 01*)[897], indique que cette chanson aurait été mise en ligne sur Weibo dès le 8 janvier 2022 par le compte officiel du gouvernement municipal de Zhengzhou dans le Henan (*Henan zhengzhou shi zhengfu*). Plusieurs articles, aussi bien chinois[898], hongkongais[899] que taïwanais[900], soulignent que cette chanson aurait ensuite été intégrée à des manuels scolaires de maternelle, sans pour autant que la véracité de cette information n'ait pu être vérifiée.

Plusieurs chansons ont également été utilisées par le gouvernement pour promouvoir la vaccination. La chanson intitulée « Vaccinez-vous sans attendre » (*Ganjin da*) est l'une des plus connues et relayées sur les médias, notamment la CCTV[901], et les réseaux sociaux. D'après le site Internet d'informations locales *Sichuan Scol*[902], ce chant accompagné d'un clip vidéo a

[896] https://www.163.com/dy/article/H91ENJ0L05533UXB.html, consulté le 27 avril 2023.
[897] https://www.hk01.com/%E5%A4%A7%E5%9C%8B%E5%B0%8F%E4%BA%8B/773825/%E5%81%9A%E9%85%B8%E9%85%B8%E9%98%B2%E5%86%A0%E5%86%A0-%E5%85%A7%E5%9C%B0%E6%A0%B8%E9%85%B8%E6%AA%A2%E6%B8%AC%E5%85%92%E6%AD%8C%E6%83%B9%E8%AD%B0-%E7%B6%B2%E6%B0%91-%E4%BA%BA%E7%94%9F%E5%B0%B1%E7%82%BA%E7%AD%89%E6%A0%B8%E9%85%B8, consulté le 27 avril 2023.
[898] https://www.jfdaily.com/news/detail?id=440085, consulté le 27 avril 2023.
[899] https://www.hk01.com/%E5%A4%A7%E5%9C%8B%E5%B0%8F%E4%BA%8B/773825/%E5%81%9A%E9%85%B8%E9%85%B8%E9%98%B2%E5%86%A0%E5%86%A0-%E5%85%A7%E5%9C%B0%E6%A0%B8%E9%85%B8%E6%AA%A2%E6%B8%AC%E5%85%92%E6%AD%8C%E6%83%B9%E8%AD%B0-%E7%B6%B2%E6%B0%91-%E4%BA%BA%E7%94%9F%E5%B0%B1%E7%82%BA%E7%AD%89%E6%A0%B8%E9%85%B8, consulté le 27 avril 2023.
[900] https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=1120841, https://www.ftvnews.com.tw/news/detail/2022524W0275, https://www.mirrormedia.mg/story/20220524edi045/, consultés le 27 avril 2023.
[901] http://www.xinhuanet.com/video/2021-05/20/c_1211163802.htm, consulté le 27 avril 2023.
[902] Sichuan Scol, 19.05.2021, « L'équipe du Sichuan, qui a créé une chanson très populaire qui invite à aller se faire vacciner, place l'hôpital au cœur de la chaîne Hunan TV » (*Sichuan da yimiao shenqu baohong zhuchuang tuandui : yao zuo yiyuan zhong de hunan weishi*), https://sichuan.scol.com.cn/sczh/202105/58155463.html, consulté le 28 avril 2023.

été largement diffusé à partir du 18 mai 2021. Créé conjointement par le Centre provincial de propagande et d'éducation à la santé du Sichuan (*Sichuan sheng weisheng jiankang xuanchuan jiaoyu zhongxin*) et l'hôpital populaire de la ville de Luzhou (*Luzhou shi renmin yiyuan*), ce clip, tourné au sein de l'hôpital mais également sur des « marchés » (*nongmao shichang*), dans « les arrière-cuisines de restaurants » (*canting houchu*), met en scène aussi bien du personnel soignant que « des policiers, des chauffeurs de bus, des ouvriers du bâtiment, des éboueurs, des journalistes […] et des citadins »[903] qui joignent le geste à la parole et se font vacciner (voir Planche 57). D'autres chants du même type ont été réalisés dans différentes provinces chinoises. Le 30 juin 2021, l'agence de presse *Xinhua* diffusait ainsi sur son compte Facebook officiel une chanson intitulée « Nous nous vaccinons tous ensemble » (*Women yiqi da yimiao*), réalisée par les auteurs et les artistes de l'arrondissement de Jinshan à Shanghai (*Shanghai shi jinshan qu wenyi gongzuo zhe*). La chanson « Se faire vacciner en tapant des mains » (*Jiezhong yimiao paishou ge*), qui, selon un article publié le 30 juillet 2021 par l'agence de presse *Xinhua*[904], a été réalisée par la Commission de la santé de l'arrondissement de Kangbashi de la ville d'Ordos dans la région autonome de Mongolie intérieure (*Neimenggu zizhiqu e'erduosi shi kangbashi qu wei jian wei*), promeut également la vaccination à une échelle plus locale.

[903] « Chule yihu renyuan , hai you jingcha, gongjiao siji, jianzhu gongren, huanwei gongren, jizhe […] shimin ».
[904] Xinhua, 30.07.2021, « Se faire vacciner en tapant des mains » (*Jiezhong yimiao paishou ge*), http://www.xinhuanet.com/2021-07/30/c_1127709733.htm, consulté le 28 avril 2023.

Planche 57 : Des chansons qui défendent la politique de prévention de l'épidémie

a) « Se faire tester » (*Zou an an*), une chanson qui incite à se faire tester très régulièrement dès le plus jeune âge



Source : https://www.douyin.com/video/7078593068944952614, consulté le 27 avril 2023.

b) Des chansons qui invitent chacun à se faire vacciner

1. « Vaccinez-vous sans attendre » (*Ganjin da*), une chanson rap de l'hôpital du Sichuan, largement relayée dans les médias pour promouvoir la vaccination à grande échelle



Source : http://sc.people.com.cn/n2/2021/0518/c345509-34731393.html, consulté le 28 avril 2023.

2. « Nous nous vaccinons tous ensemble » (*Women yiqi da yimiao*), une chanson réalisée par les auteurs et les artistes de l'arrondissement de Jinshan à Shanghai qui encourage la vaccination à une échelle plus locale



Source : https://www.facebook.com/XH.NewsAgency/videos/%E6%A0%B9%E6%9C%AC%E5%81%9C%E4%B8%8D%E4%B8%8B%E6%9D%A5%E8%BF%99%E9%A6%96%E7%96%AB%E8%8B%97%E6%8E%A5%E7%A7%8D%E7%A5%9E%E6%9B%B2%E5%A4%AA%E4%B8%8A%E5%A4%B4/2911909705716294/?locale=zh_CN, consulté le 28 avril 2023.

3. « Se faire vacciner en tapant des mains » (*Jiezhong yimiao paishou ge*), une chanson qui promeut la vaccination en Mongolie, grâce à la participation d'enfants



Source : https://vodpub1.v.news.cn/original/20210729/f1c8599b97d5463caedd40d48a8415e5.mp4, consulté le 28 avril 2023.

7.3.3. L'ensemble des échelons du PCC directement mobilisés pour créer et promouvoir des chansons de soutien

7.3.3.1. Une mobilisation de nombreuses instances nationales directement gérées par le Parti

En parallèle de la mobilisation des artistes, notamment via l'Association des musiciens de Chine, le gouvernement a également incité plusieurs organisations en lien direct avec le Parti à produire des chansons antiépidémiques. La chanson enfantine « Virus, va-t-en » (*Bingdu zoukai*), interprétée initialement par la chanteuse pour enfants Zhang Yingxin, s'inscrit par exemple au sein du projet « Musique pour enfants de la nouvelle ère » (*Xin shidai ertong yinyue jihua*) (voir Planche 58). Ce projet a été lancé le 21 mars 2019 sous l'égide du Centre des enfants de Chine[905] (*Zhongguo ertong zhongxin*), présenté sur le site Internet qui lui est dédié comme « un cadeau précieux fait par le Comité central du Parti à tous les enfants et les adolescents du pays »[906]. Lors de la pandémie, les membres de ce projet ont appelé les musiciens à créer de « nouvelles comptines antiépidémiques » (*kangyi xin er ge*) à destination des enfants[907] pour « encourager la patrie » (*wei zuguo jiayou*). Cette chanson, qui détaille les gestes barrières, a ensuite été largement reprise et partagée sur les réseaux sociaux, comme sur YouKu[908], Bilibili[909] ou TikTok[910], où l'on trouve de nombreuses vidéos où des enfants avec leurs parents, des soignants, des élèves et leurs professeurs ou encore des animateurs de télévision dansent sur cette chanson.

D'autres chansons du même type, produites à l'initiative d'organismes en lien direct avec le Parti, ont également été réalisées pour soutenir la population et le personnel pendant les confinements. Le *China Media Group* (CMG), présenté officiellement comme « un des plus grands groupes de médias de masse multisupport au monde »[911] – qui regroupe depuis 2018 la

[905] Sohu, 22.03.2019, « "Les voix d'enfants résonnent vers l'avenir", le projet de musique pour enfants de la nouvelle ère a été lancé le 21 mars lors de la journée mondiale des chansons enfantines » *« Liaoliang tongsheng chang xiang weilai » xin shidai ertong yinyue jihua yu 3.21 shijie erge ri quanmian qidong*), https://www.sohu.com/a/303080379_645580, consulté le 28 avril 2023.
[906]« Dang zhongyang zengsong gei quanguo shaonian ertong de yi fen zhengui liwu », https://www.ccc.org.cn/col/col80/index.html, consulté le 28 avril 2023.
[907] Réseau des femmes de Chine (*Zhongguo funü wang*), 09.02.2020, « Des comptines originales apprennent à "laisser partir le virus" » (*Yuanchuang erge jiao ni zheyang rang « bingdu zou kai »*), http://www.cnwomen.com.cn/2020/02/09/99191271.html, consulté le 28 avril 2023.
[908]https://so.youku.com/search_video/q_%E7%97%85%E6%AF%92%E8%B5%B0%E5%BC%80?searchfrom=1, consulté le 28 avril 2023.
[909] https://search.bilibili.com/all?keyword=%E7%97%85%E6%AF%92%E8%B5%B0%E5%BC%80&from_source=webtop_search&spm_id_from=333.1007&search_source=5, consulté le 28 avril 2023.
[910] https://www.douyin.com/zhuanti/7202833104649422880, consulté le 28 avril 2023.
[911]« shijie shang guimo zuida de zonghe xing chuanmei jituan zhiyi », https://news.cctv.com/2022/05/28/ARTIYbzuN50VfcWHYR2iM2h0220524.shtml, consulté le 28 avril 2023.

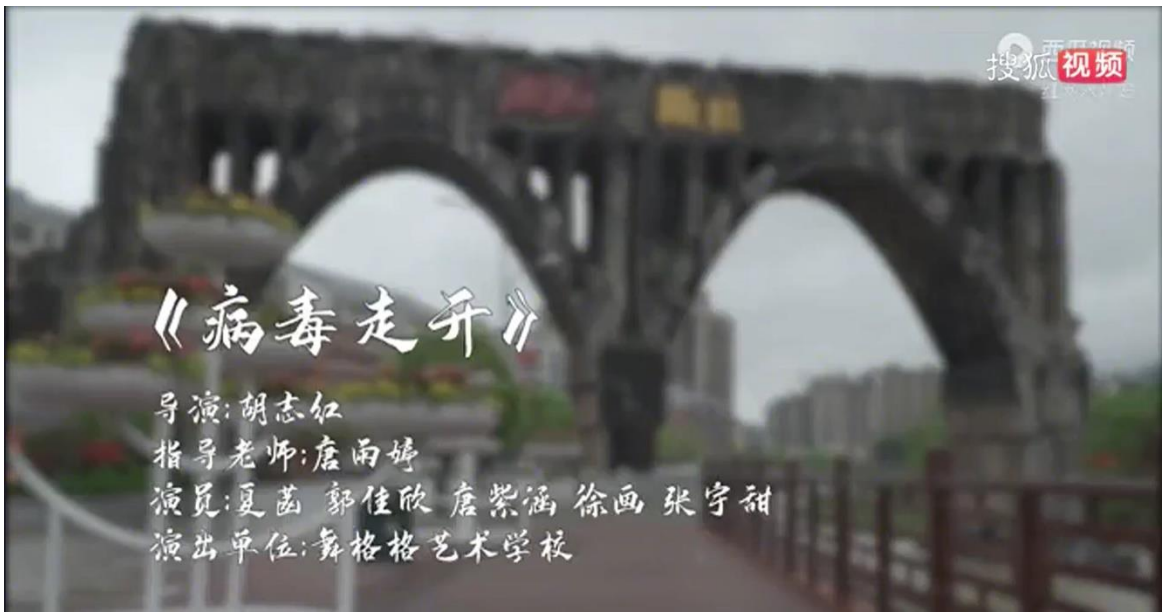
radio et la télévision centrale de Chine (*Zhongyang guangbo dianshi zong tai*) ainsi que Radio Chine internationale (*Zhongguo guoji guangbo diantai*) – a été à l'origine de plusieurs chansons antiépidémiques. La chanson « La grande muraille blanche » (*Baiyi changcheng*) est ainsi présentée par le *Journal du soir du Yangzi* (*Yangzi wanbao*) comme une « marche robuste et héroïque » ayant « remporté de larges éloges du public dès sa sortie »[912] (voir Planche 58). Des images de soignants déterminés à vaincre ensemble le virus ponctuent cette vidéo, au sein de laquelle Xi Jinping exprime sa gratitude aux soignants par visioconférence. Largement diffusée sur les plateformes vidéos[913], les sites Internet d'informations[914] et sur plusieurs chaînes de la CCTV[915] dès le 29 février 2020, cette démarche a ensuite été complétée par la chanson « L'ange gardien » (*Tianshi de shenying*) mise en ligne sur la CCTV à partir du 13 mars 2020.

La chanson « Xi'an, nous t'encourageons tous ensemble ! » (*Xi'an, women yiqi jiayou !*), semble, quant à elle, avoir été réalisée par le *Quotidien du peuple*, qui relayait cette vidéo sur son site Internet le 30 décembre 2021 (voir Planche 58). Le terme « quotidien du peuple » (*renmin ribao*) est en effet inscrit en permanence en haut à gauche de la vidéo, quel que soit le média qui la diffuse[916], puis il est repris par son appellation complète « quotidien du peuple, nouveau média » (*renmin ribao xin meiti*) lors de la dernière séquence de la vidéo sur laquelle plusieurs métadonnées sont livrées. Des images officielles de soignants et de militaires, ainsi que de personnes qui réalisent des tests antigéniques et qui distribuent de la nourriture sont incorporées à la vidéo, non sans rappeler le visuel des chansons créées lors du confinement de Wuhan. La seule différence notable réside dans l'utilisation d'une chanson antérieure à l'épidémie, qui n'occupe pas la première place, mais qui est diffusée en musique de fond, puisque les images montrées sont parfois commentées ou les personnes à l'écran témoignent de leur situation. Cette particularité laisse d'autant plus supposer que les images utilisées sont en partie des reportages réalisés en amont par ce journal, présenté comme l'organe de presse officiel du Comité central du PCC.

[912] « yi shou yinglang haomai de jinxingqu », « tuichu hou yingde guangda guanzhong haoping », https://www.yangtse.com/zncontent/353973.html, consulté le 28 avril 2023.
[913] https://w.mgtv.com/b/334816/7630179.html, https://www.youtube.com/watch?v=IG3lcsiLoac, https://www.bilibili.com/video/BV1f541187Jk/, consultés le 28 avril 2023.
[914] https://m.thepaper.cn/rss_newsDetail_16568559?from=, http://news.cnr.cn/rebang/20220105/t20220105_525707215.shtml, consultés le 28 avril 2023.
[915] http://tv.cctv.com/2020/02/29/VIDEUIkdo6PPzhkmLjENMi2H200229.shtml, consulté le 28 avril 2023.
[916] http://news.xhby.net/zt/zzccfkyq/yw/202112/t20211231_7371744.shtml, consulté le 27 avril 2023.

Planche 58 : Des chansons réalisées par différents organes du Parti à l'échelle nationale

a) « Virus, va-t-en » (*Bingdu zoukai*), une chanson qui prône les gestes barrières, réalisée suite à l'appel du Centre des enfants de Chine, créée par le PCC



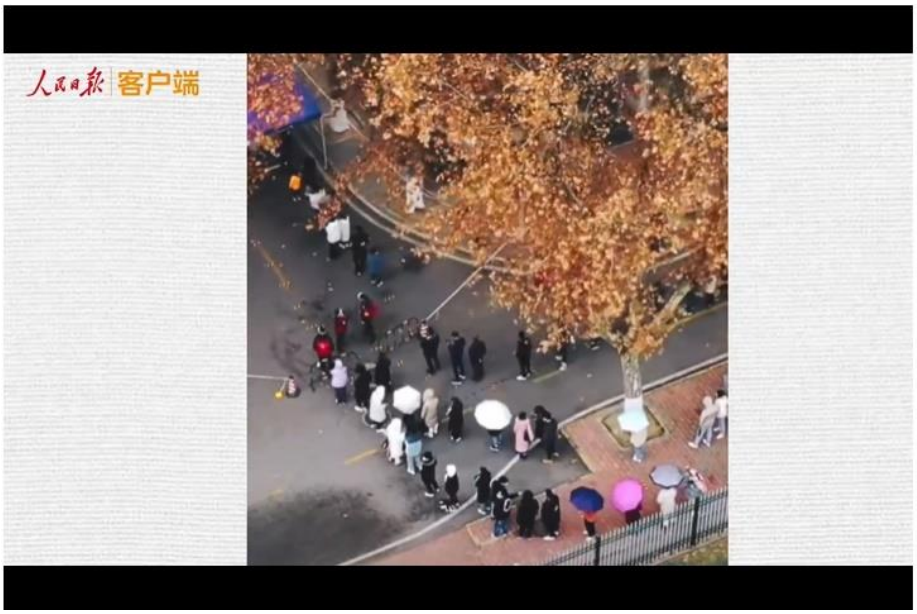
Source : https://www.sohu.com/a/534741001_100161026, consulté le 28 avril 2023.

b) « La grande muraille blanche », une chanson réalisée par la radio et la télévision centrale de Chine



Source : http://tv.cctv.com/2020/02/29/VIDEUIkdo6PPzhkmLjENMi2H200229.shtml, consulté le 27 avril 2023.

c) « Xi'an, nous t'encourageons tous ensemble ! » (*Xi'an, women yiqi jiayou !*), une chanson de soutien réalisée par l'organe de presse du PCC



Source : http://news.xhby.net/zt/zzccfkyq/yw/202112/t20211231_7371744.shtml, consulté le 27 avril 2023.

7.3.3.2. Du rang provincial au rang municipal, des chansons de propagande créées par les échelons intermédiaires du Parti

En parallèle de ces organisations qui dépendent de l'échelon national, d'autres, qui relèvent du rang provincial, ont également participé à l'élaboration de chansons antiépidémiques, comme cela fut le cas pour la chanson « Croyez-le, l'amour triomphera » à laquelle la Fédération des cercles littéraires et artistiques du Hubei a par exemple contribué.

L'échelon municipal est également mentionné dans plusieurs chansons de soutien, qui, pour certaines, sont catégorisées comme « chansons antiépidémiques de propagande » par les sites Internet qui les relayent. La chanson « Nous sommes toujours là » (*Women yizhi zai*), écrite le 30 décembre 2021[917] et diffusée dès le 2 janvier 2022 par *Le Quotidien du peuple*[918] puis par plusieurs médias comme *Nouvelles de Chine*[919], le réseau national des radios de Chine[920] ainsi que le site Sohu[921], est ainsi le plus souvent présentée comme « vidéo de propagande antiépidémique de Xi'an » (*Xi'an kangyi xuanchuan pian*). Interprétées par la

[917] Informations recueillies sur le site suivant : https://y.qq.com/n/ryqq/songDetail/001cNIJi2TPEST, consulté le 26 avril 2023.
[918] http://sn.people.com.cn/n2/2022/0102/c190240-35079408.html, , consulté le 27 avril 2023.
[919] https://www.chinanews.com.cn/sh/shipin/2022/01-03/news912150.shtml, consulté le 27 avril 2023.
[920] http://news.cnr.cn/native/gd/20220103/t20220103_525705884.shtml, consulté le 27 avril 2023.
[921] https://www.sohu.com/a/514019069_115239, consulté le 27 avril 2023.

chanteuse Li Yinxin, les paroles appellent à rester uni, tout en mettant à l'honneur le personnel héroïque en premières lignes. Ambulanciers, soignants épuisés et personnes en charge de la distribution des repas depuis le confinement décrété à Xi'an le 9 décembre 2021 sont mis à l'honneur et encouragés. Après un peu plus d'une minute de vidéo, le Bureau de la commission des affaires du cyberespace de Xi'an (*Xi'an shiwei wangxin ban*) est cité comme première entité à avoir participé à la production de cette chanson.

Une autre chanson du même type, intitulée « Aimer Chang'an[922] » (*Ai chang'an*) confirme l'implication du gouvernement local dans ce types de réalisations. Partagée sur plusieurs réseaux sociaux et sites d'informations[923], cette chanson est présentée dans chacune de ces vidéos comme ayant été réalisée le 26 décembre 2021 par le Bureau municipal de la culture et du tourisme de Xi'an (*Xi'an shi wenhua he lüyou ju*) (voir Planche 59).

[922] Chang'an, qui correspond de nos jours à un des arrondissements de Xi'an, était la capitale de la Chine sous les dynasties Han et Tang.

[923] Par exemple, http://apiapp.people.cn/a/f/abe/g/d/video_wap_467445.html, https://news.sina.cn/kx/2021-12-27/detail-ikyakumx6616168.d.html,https://weibo.com/2803301701/L7X65pNxW et http://www.gywb.cn/system/2021/12/28/040032714.shtml, consultés le 28 avril 2023.

Planche 59 : Lors du confinement de Xi’an, des chansons de soutien réalisées à l’initiative de la Municipalité

a) « Nous sommes toujours là » (*Women yizhi zai*), une chanson à laquelle le Bureau de la commission des affaires du cyberespace de Xi’an a pris part



Source : http://news.cnr.cn/native/gd/20220103/t20220103_525705884.shtml, consulté le 27 avril 2023.

b) « Aimer Chang’an » (*Ai Chang’an*), un clip vidéo chanté réalisé par le Bureau municipal de la culture et du tourisme de Xi'an



Source : http://www.gywb.cn/system/2021/12/28/040032714.shtml, consulté le 28 avril 2023.

7.3.3.3. Les cellules du Parti les plus locales à l'origine de nombreuses initiatives de chant d'encouragement

Certaines chansons relèvent également d'initiatives du comité d'arrondissement du PCC. Le site d'informations *Journal du soir du Yangzi* (*Yangzi wanbao*)[924] indique ainsi qu'à Nankin, le 26 mars 2020, plusieurs membres du Bureau de la gestion globale de l'environnement dans l'arrondissement de Xuanwu (*Nanjing shi xuanwu qu cheng zhi ban*) ont chanté une chanson intitulée « Chanson pour vaincre le nouveau coronavirus » (*Zhansheng xinguan bingdu zhi ge*). Cette dernière avait été composée fin février par Chen Weichao, l'un des cadres du bureau, afin d'expliquer ce qu'était le coronavirus, mais surtout de lister les gestes de prévention à mettre en place pour tenter de se prémunir du risque.

D'autres chansons de ce genre ont été réalisées lors des vagues suivantes de l'épidémie. En mars 2022, un clip vidéo intitulé « Courage, Shanghai ! » (*Shanghai, jiayou !*) a par exemple été réalisé par le Centre de prévention et de contrôle des maladies de l'arrondissement de Huangpu (*Huangpu qu bingbing yufang kongzhi zhongxin*). Le travail acharné de ses membres pour organiser les tests massifs est alors mis en lumière sur la chanson « Personne » (*Wuming zhibei*) du chanteur chinois Chen Xueran (voir Planche 60). Un texte descriptif qui accompagne cette vidéo sur le site Internet *China Eastday*[925] explique l'intérêt de l'isolement et des tests, qui, à terme, permettront de stopper l'épidémie.

Une fois le confinement de Shanghai décrété, d'autres vidéos du même type ont également été réalisées. Le 12 avril 2022, une vidéo intitulée « L'amour comme la pluie printanière » (*Ai ru chun yu*) a par exemple été mise en ligne sur Bilibili. Le texte de description placé sous la vidéo indique que cette dernière a été réalisée par le centre culturel et artistique de l'arrondissement de Changning à Shanghai (*Shanghai changning wenhua yishu zhongxin*) afin de mettre à l'honneur chacun des volontaires, qu'ils soignent, distribuent de la nourriture ou réalisent des tests. À la fin de cette description, la phrase « leur dévotion désintéressée et aimante est comme une précieuse pluie printanière nourrissant la terre »[926], qui explicite le lien entre le titre de la chanson et les actions de ces volontaires, n'est pas non plus sans rappeler le vocabulaire de propagande utilisé par le gouvernement (voir Planche 60).

---

[924] *Journal du soir du Yangzi*, 26.03.2020, « Les membres nouvellement en charge de la gouvernance globale de l'environnement dans l'arrondissement de Xuanwu à Nankin ont chanté "Chanson pour vaincre le nouveau coronavirus" » (*Nanjing xuanwu gongzhong weiyuan yanchang "zhansheng xinguan bingdu zhi ge"*), https://www.yangtse.com/content/893737.html, consulté le 28 avril 2023.
[925] https://j.eastday.com/p/1647510994039393, consulté le 28 avril 2023.
[926] « Tamen wusi da ai de fuchu zhengru zhengui de chunyu, ziyangzhe dadi ».

Planche 60 : Des chansons antiépidémiques réalisées à l'échelle de l'arrondissement

a) « Chanson pour vaincre le nouveau coronavirus », une chanson créée et chantée par des membres du Bureau de la gouvernance municipale de l'arrondissement de Xuanwu à Nankin pour promouvoir les gestes barrières



Source : https://www.yangtse.com/content/893737.html, consulté le 28 avril 2023.

b) « Courage, Shanghai ! » (*Shanghai jiayou !*), un clip vidéo réalisé par le Centre de prévention et de contrôle des maladies de l'arrondissement de Huangpu, qui montre le travail acharné de ses membres pour circonscrire l'épidémie



*Source : https://j.eastday.com/p/*1647510994039393*, consulté le 28 avril 2023.*

c) « Aimer comme la pluie printanière » une chanson réalisée par le centre culturel et artistique de l'arrondissement de Changning à Shanghai pour encourager le personnel de première ligne



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1WS4y127Gx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 28 avril 2023.

Les derniers échelons du PCC ont également été mobilisés. Si aucune chanson réalisée par les communautés résidentielles (*shequ*) n'a pu être trouvée, d'autres réalisées à l'échelle des petits secteurs résidentiels (*xiaoqu*) ont été mises en ligne sur des plateformes de vidéos. Le 6 avril 2022, une vidéo de ce type, intitulée « Les habitants d'un petit secteur résidentiel de Shanghai chantent "Demain sera meilleur" pour rendre hommage au personnel qui se bat contre l'épidémie »[927], a par exemple été partagée sur le réseau social TouTiao. Au cours de la vidéo, il est précisé que les résidants du petit secteur résidentiel de Changyuan dans le quartier du Jiangsu au sein de l'arrondissement de Changning à Shanghai (*Shanghai Changning Jiangsu jiedao Changyuan xiaoqu jumin*), que l'on voit chanter tour à tour, ont été invités à chanter chacun depuis chez soi la chanson « Demain sera meilleur » (*Mingtian hui geng hao*) pour remercier le personnel soignant. L'ensemble des échelons du PCC ont donc participé directement, ou parfois plus indirectement, à l'élaboration de chansons antiépidémiques. Ces dernières relèvent donc généralement d'une propagande mise en place à l'échelon central puis

[927] « Shanghai yi xiaoqu jumin qichang « mingtian hui geng hao » zhijing kang yi gongzuo renyuan ».

appliquée aux différents niveaux territoriaux du PCC. La manière dont les différentes chansons réalisées sont présentées peut laisser supposer qu'au cours de la pandémie et des confinements, les échelons locaux ont été de plus en plus mobilisés. Faute d'avoir accès à l'ensemble des chansons réalisées durant la pandémie de covid-19 en Chine, cette hypothèse ne peut à ce jour pas être confirmée ou infirmée, puisqu'il ne s'agit que d'un reflet du matériel vidéo ayant pu être collecté depuis la France.

Planche 61 : Une vidéo de soutien aux soignants réalisée par un secteur résidentiel de Shanghai sur la chanson « Demain sera meilleur » (*Mingtian hui geng hao*)



Source : https://www.toutiao.com/video/7083323260997206542/?channel=&source=search_tab, consulté le 28 avril 2023.

Dans ce chapitre, le chant est apparu comme un véritable appui, mobilisé au cœur de la société chinoise en temps de crise. Dès les premiers jours du confinement de la ville de Wuhan, plusieurs habitants se sont réunis, virtuellement ou distanciés chacun sur leur balcon, pour chanter ensemble et ainsi se soutenir et s'encourager mutuellement. Devenu, pour certains, un nouveau passe-temps, là où d'autres ne faisaient qu'adapter leur pratique, le chant s'est transformé en une véritable respiration dans un quotidien anxiogène. Confrontés à une modification du rapport à l'espace extérieur, certains lieux de chant préexistants ont vu leur organisation spatiale interne modifiée. Contraintes de répéter à distance, plusieurs chorales ont tenté de recréer virtuellement la disposition harmonieuse des chanteurs, alors qu'en réalité ces derniers étaient dispersés et éloignés de plusieurs appartements, résidences ou quartiers. Le chant, lorsqu'il était interprété dans ces conditions ou lorsque les habitants chantaient depuis leurs fenêtres, est alors apparu comme ce qui permettait de franchir les barrières physiques. Dès lors synonyme de sociabilité et de solidarité, la dimension curative du chant a également été exploitée au cœur de la crise afin de guérir plus rapidement les patients les moins gravement touchés.

La dimension éducative du chant est également mise en lumière dans l'utilisation qu'en ont fait un certain nombre de chanteurs professionnels. Plusieurs chants, le plus souvent accompagnés d'un clip vidéo, ont ainsi démocratisé les gestes barrières en s'adressant directement à la population, et ce dès son plus jeune âge. Rapidement partagées et reprises sur les réseaux sociaux et les médias étatiques, ces chansons ont peu à peu laissé place à des chansons de soutien et de remerciement aux soignants et autres personnels envoyés en premières lignes pour combattre l'épidémie. L'analyse du vocabulaire choisi et des images d'illustration utilisées dans ces clips laissent supposer un lien direct entre gouvernement et artistes. Le statut de ces chansons, qualifiées de caritatives, et qui avaient déjà été largement mobilisées lors de la survenue de crises antérieures comme celle du Sras, confirme également le lien de sujétion de nombreux artistes vis-à-vis des demandes du Parti.

L'étude des différentes entités réunies pour réaliser ces chansons antiépidémiques révèle le plus souvent que ces dernières sont en réalité des commandes de l'État. Le rôle joué par l'Association des musiciens chinois, qui dépend directement du PCC, dans la réalisation et la publication de la grande majorité de ces chansons rend clairement visible la mainmise politique dans la création de produits culturels. Ces chansons, qui vantent les mérites du personnel mobilisé et les décisions gouvernementales face à la crise, ont été diffusées de manière répétée, quasi quotidienne, sur une multitude de canaux d'informations, allant de la radio à la télévision en passant par Internet. À chaque nouvelle étape de l'épidémie en Chine,

des chansons de ce type ont fait leur apparition, que ce soit au pic de la crise partie de Wuhan, lors des confinements de Xi'an et Shanghai ou encore pour promouvoir la stratégie de tests et de vaccination. Si, au départ, l'implication des différents échelons du Parti dans la réalisation de ces chants n'était pas nécessairement indiquée clairement, cette dernière est devenue plus perceptible au fur et à mesure de l'avancée de l'épidémie et des nouveaux confinements qui allaient de pair. Compte tenu des données qu'il a été possible de récolter, les échelons nationaux et provinciaux semblent avoir été les plus engagés lors de la crise de Wuhan, du fait notamment de l'implication importante d'organismes étatiques tels que *Le quotidien du peuple* ou China Media Group. L'échelon municipal a semble-t-il été particulièrement mobilisé à partir du confinement de Xi'an, là où, les échelons des arrondissements, des communautés résidentielles, et des secteurs résidentiels ont surtout été illustrés à l'occasion du confinement de Shanghai. Ces différents éléments, en plus de rendre visible l'omniprésence du Parti jusque dans les échelons les plus locaux de la ville, montre surtout la manière dont le chant participe de la propagande étatique en Chine.

Chapitre 8. Le chant en Chine, un outil politique perçu à l'international pendant la pandémie de covid-19

Ce chapitre illustre la manière dont le covid-19 a mis au jour la dimension politique du chant en Chine à l'international. Dès le début de la pandémie, le gouvernement chinois s'est en effet saisi du chant comme d'un outil politique afin de se repositionner sur la scène mondiale. Inscrite dans une logique de *soft power* culturel, cette stratégie a été accompagnée d'un encadrement en interne des activités de chant, qui a particulièrement attiré l'attention des médias occidentaux.

8.1. Le chant pendant la pandémie, une manière pour la Chine de se repositionner à l'international

8.1.1. Relayer les chants de soutien adressés à la Chine, une manière pour le gouvernement chinois d'insister sur le soutien international adressé à son pays

8.1.1.1. Une mobilisation spontanée de plusieurs écoles étrangères mise en avant par les sites d'informations en Chine

Peu de temps après la survenue de l'épidémie de covid-19 en Chine, plusieurs écoles se sont spontanément mobilisées pour adresser leur soutien à la Chine. La plupart de ces initiatives ont été médiatisées en Chine via les comptes officiels de plusieurs sites d'informations étatiques sur les réseaux sociaux.

Certaines initiatives semblent s'inscrire dans le cadre de relations institutionnelles préexistantes à l'épidémie. Le 5 février 2020, la New China TV publiait ainsi sur son compte YouTube l'enregistrement réalisé par les lycéens allemand du Burggymnasium situé à Essen pour soutenir Wuhan. Plusieurs de ces lycéens apprenaient le chinois et avaient constitué au sein de leur établissement une « chorale chinoise » visiblement dirigée par leurs deux professeures de chinois. Particulièrement touchés par la situation à Wuhan, puisqu'ils s'y étaient rendus à l'automne au cours d'un voyage scolaire, ils ont d'abord écrit des lettres de soutien aux écoles de Shanghai et Kunming avec qui leur lycée était jumelé, selon le site Internet de Radio Chine Internationale en Allemagne[928]. Devant l'ampleur que l'épidémie prenait, ils ont ensuite interprété en mandarin la chanson particulièrement connue en Chine « Laisser le monde se remplir d'amour » (*Rang shijie chongman ai*), avant d'encourager

[928] CRJ Allemand (*CRJ Deutsch*), 01.02.2020, « Laisser le monde se remplir d'amour » (*Lass die Welt von Liebe erfüllt sein*), http://german.cri.cn/video/alle/3463/20200201/414460.html, consulté le 24 mai 2023.

chacun leur tour Wuhan et la Chine. D'après un article publié sur le site Internet officiel de la ville d'Essen, cette chanson aurait été vue « des millions de fois sur les réseaux sociaux »[929]. Du fait de la popularité de ce qui semble être l'une des premières marques de soutien en chanson envers la Chine, l'épouse du Président Xi Jinping a adressé une lettre de remerciements à ces étudiants, qui leur a été remise le 22 février 2020 par l'épouse de l'ambassadeur de Chine en Allemagne.

La chaîne YouTube officielle de la CGTN Europe a également relayé ce 5 février 2020[930] la vidéo réalisée par la classe Confucius[931] de l'école primaire Milburn située à Coleraine en Irlande du Nord. Ce clip vidéo est présenté comme étant adressé à « ceux qui se battent contre le coronavirus »[932]. Sur cette vidéo, les élèves chantent également en mandarin la chanson « Laisser le monde se remplir d'amour »[933], des personnes travaillant à l'institut Confucius adressent ensuite leur soutien à la Chine, tandis que plusieurs enfants d'autres classes de l'établissement scandent « Courage Wuhan ! » (*Wuhan jiayou !*) et « Allez la Chine » (*Cheer up China !*). D'après un article publié sur le site Internet de la CGTN, cette réalisation était aussi une manière de montrer qu'il existait une solidarité envers la population asiatique, alors même que cette dernière devait faire face, dans beaucoup de pays d'Europe, à des comportements méfiants voire hostiles. Touchés par cette chanson, plusieurs élèves de l'école de langues étrangères Depu de Chongqing (*Chongqing Depu waiguoyu xuexiao*) ont à leur tour adressé une chanson en anglais aux élèves de l'école Milburn[934]. Pour Sharon Lamont, directrice de l'école irlandaise, les élèves et les professeurs ne s'attendaient pas à recevoir une telle réponse, ce qui laisse présager un renforcement de cette solidarité à l'avenir.

[929] « In den sozialen Medien wurde das Video bereits millionenfach geklickt », https://www.essen.de/meldungen/pressemeldung_1420188.de.html, consulté le 24 mai 2023.
[930] https://www.youtube.com/watch?v=GygoF4wHpBw, consulté le 21 juin 2021.
[931] Les classes Confucius sont destinées aux élèves des écoles primaires, des collèges et des lycées, là où les instituts Confucius s'adressent plutôt aux étudiants de l'enseignement supérieur. Source : https://lepetitnid.org/classe-confucius-%E5%AD%94%E5%AD%90%E5%AD%A6%E9%99%A2/, consulté le 29 juillet 2022.
[932] « for those battling cononavirus », https://www.youtube.com/watch?v=GygoF4wHpBw, consulté le 21 juin 2021.
[933] https://newseu.cgtn.com/news/2020-02-06/N-Irish-schoolchildren-sing-message-of-support-for-coronavirus-victims-NQwCyvR2Mg/index.html, consulté le 24 mai 2023.
[934] https://www.itv.com/news/2020-04-24/pupils-in-china-extend-virtual-friendship-with-northern-ireland-school-by-recording-song-during-coronavirus-pandemic, consulté le 24 mai 2023.

Planche 62 : Des chansons de soutien à la Chine qui s'inscrivent dans le cadre d'échanges institutionnels préexistants à la pandémie

a) « Laisser le monde se remplir d'amour » interprétée par le Burggymnasium d'Essen, jumelé avec des lycées de Shanghai et de Kunming



Source : https://www.youtube.com/watch?v=U6gwCwnSG5w, consulté le 21 juin 2021.

b) « Laisser le monde se remplir d'amour » interprétée par la classe Confucius de l'école primaire Milburn de Coleraine



Source : https://www.youtube.com/watch?v=GygoF4wHpBw, consulté le 21 juin 2021.

ChinaCulture a également relayé le 25 février 2020 la chanson « Ensemble avec vous » (*Xinshou xianglian – Together with you*) écrite et interprétée par la Chorale de filles de la ville d'Auckland (*Auckland girls' choir*) en Nouvelle-Zélande. Cette chanson est présentée, dans le texte descriptif qui l'accompagne, comme une manière de « délivrer des messages d'amour et de soutenir la Chine touchée par l'épidémie »[935]. Contrairement aux autres chansons de soutien présentées, cette dernière semble avoir été réalisée sans qu'aucun lien institutionnel avec la Chine n'ait préexisté au sein de la chorale. La cheffe de chœur Leonie Lawson, à l'origine des paroles qu'elle a écrites en anglais et qui ont ensuite été traduites en mandarin, confiait dans une interview reprise par le *China Daily* qu'« il y avait un sentiment fort parmi les filles, elles voulaient aider Wuhan »[936]. Cette préoccupation vient certainement de la présence, au sein de la chorale, de personnes d'origine asiatique, si ce n'est chinoise, comme en témoigne la mise sur le devant de la scène à plusieurs reprises au cours de la vidéo de certaines jeunes chanteuses.

Cette idée d'une mobilisation liée à la présence d'une population d'origine chinoise se retrouve également dans la vidéo de jeunes chanteurs canadiens relayée par le *China Daily* le 3 mars 2020[937]. La chorale d'enfants Canadiens C5 (*C5 Canadian children's choir*) d'Ottawa, qui compte en ses rangs uniquement des enfants d'origine chinoise, a ainsi composé et interprété en mandarin une nouvelle chanson en l'honneur de Wuhan intitulée « Le lieu des nuages blancs et des grues jaunes » (*Baiyun huanghe de difang*). Comme dans les autres cas, cette chanson est présentée par le site d'informations comme « envoyant de l'amour et du soutien aux personnes qui se battent sur la ligne de front contre la nouvelle maladie à coronavirus »[938].

[935] « deliver messages of love and support to epidemic-stricken China », https://www.youtube.com/watch?-v=KayqREe_Plo, consulté le 21 juin 2021.
[936] « There was a strong feeling amongst the girls, they want to help Wuhan », https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/25/WS5e54b8fda31012821727a26f.html, consulté le 25 mai 2023.
[937] https://global.chinadaily.com.cn/a/202003/03/WS5e5dc3bea31012821727bdc2.html, consulté le 25 mai 2023.
[938] « The song sends love and support for the people fighting on the front line of the novel coronavirus disease », https://global.chinadaily.com.cn/a/202003/03/WS5e5dc3bea31012821727bdc2.html, consulté le 25 mai 2023.

Planche 63 : Un soutien en chanson de la part de Chinois de nationalité étrangère

a) « Ensemble avec vous » (*Xinshou xianglian*) interprétée par la Chorale de filles de la ville d'Auckland



Source : https://www.youtube.com/watch?v=KayqREe_Plo, consulté le 21 juin 2021.

b) « Le lieu des nuages blancs et des grues jaunes » (*Baiyun huanghe de difang*) interprétée par la chorale d'enfants canadiens C5 d'Ottawa



Source : https://global.chinadaily.com.cn/a/202003/03/WS5e5dc3bea31012821727bdc2.html, consulté le 21 juin 2021.

Certaines marques de soutien proviennent également d'un élan de solidarité de certaines chorales s'étant rendues en Chine auparavant. D'après la vidéo mise en ligne sur YouTube par ChinaCulture le 3 mars 2020, la chorale Allegretto, composée d'enfants roumains, a ainsi chanté de nombreuses chansons chinoises en hommage au pays qu'ils avaient visité « de nombreuses fois dans le passé »[939]. L'interprétation en mandarin de la « Marche des volontaires », « Chanter et rire » (*Geshou yu huanxiao*), « Demain sera meilleur » est de nouveau présentée comme une manière « d'encourager la Chine pendant la bataille contre le nouveau coronavirus »[940]. Pour le directeur de cette chorale, cité par ChinaCulture, l'interprétation de ces chansons, populaires auprès des jeunes en Chine, est aussi un message d'espoir envers tous les enfants chinois, qu'il « espère voir grandir heureux et en bonne santé »[941].

Suite au confinement de l'ensemble de la ville de Shanghai en avril 2022, une chorale virtuelle d'anciens étudiants ayant étudié à l'université de Shanghai (*Shanghai daxue*) s'est également formée. L'écriture puis l'interprétation d'une chanson intitulée « Une chanson pour la Chine » (*A song for China*), écrite par Retno Mustikawati ancienne étudiante indonésienne à Shanghai, a été présentée dans un article paru le 4 avril 2022 dans *The Paper* comme une manière pour « des étudiants du monde entier d'encourager ensemble la Chine et Shanghai »[942].

[939] « The choir has visited China many times in the past », https://www.youtube.com/watch?v=sJNjFCdoX5A, consulté le 25 mai 2023.
[940] « Cheer China during the battle against the novel #coronavirus ».
[941] « I hope all Chinese children grow happy and healthy ».
[942] « Laizi shijie gedi de xuesheng yiqi wei zhongguo jiayou, wei shanghai daqi », https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17461649, consulté le 18 avril 2022.

Planche 64 : Un soutien en chanson de personnes ayant voyagé ou vécu en Chine avant la pandémie

a) Des chansons chinoises interprétées par la chorale enfantine Allegretto en Roumanie ayant réalisé plusieurs tournées en Chine



Source : https://www.youtube.com/watch?v=sJNjFCdoX5A, consulté le 21 juin 2021.

b) La chanson « Une chanson pour la Chine » (*A song for China*) composée et interprétée par d'anciens étudiants internationaux de l'université de Shanghai



Source : https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17461649, consulté le 18 avril 2022.

8.1.1.2. Une mobilisation en chanson des artistes professionnels étrangers pour soutenir la Chine, largement relayée par les médias chinois

Assez vite après la survenue de l'épidémie de covid-19 en Chine, plusieurs chansons réalisées par des artistes internationaux ont également été mises en ligne sur des plateformes de vidéo puis relayées par plusieurs chaînes d'informations chinoises. Le plus souvent, les initiatives individuelles étaient le fruit d'artistes ayant réalisé plusieurs tournées en Chine les années précédentes. L'un des premiers artistes à s'être mobilisé semble être le pianiste belge Jean-François Maljean[943]. Connu depuis plus de 20 ans en Chine[944] et collaborant régulièrement avec des artistes chinois[945], sa chanson « Le carillon des cloches de l'aube » (*Chime Of The Dawn Bells*) a été mise en avant dès le 12 février 2020 sur le site Internet de Xinhua[946]. Cinq jours plus tard, le titre de la chanson était expliqué sur le site Internet de la CGTN Amérique, qui précisait que les « cloches de bronze » sont un « instrument traditionnel de la région du Hubei »[947].

Ayant atteint plus de 100 millions de vues sur YouKu[948] et pas loin de 700 millions de vues dans le monde[949], cette chanson, chantée par sa fille Noémie[950], est présentée par le quotidien belge *La Dernière Heure* comme ayant « reçu le soutien des autorités locales » et s'étant « très vite imposé[e] en Chine comme l'hymne à la résistance au covid-19 »[951]. Dans la présentation d'une interview qu'il a accordée à la RTBF en août 2020, il est également précisé que « cet hymne anti-covid [est] repris dans les écoles et plébiscité par les médias chinois et étrangers »[952]. De fait, cette chanson est la seule réalisée par un artiste étranger à avoir été

---

943 https://www.dhnet.be/lifestyle/people/2021/01/17/comment-le-pianiste-belge-jean-francois-maljean-est-devenu-une-star-a-wuhan-WZEHN7OM4FDFXFD2UDCF67G5EU/, consulté le 25 mai 2023.

944 Jean-François Maljean a notamment composé la chanson « *Our Songs*, thème officiel du pavillon belge pour l'Expo 2010 à Shanghai ». Source : https://www.moustique.be/culture/2020/04/08/le-pianiste-belge-jean-francois-maljean-star-en-chine-avec-sa-melodie-corona-183219, consulté le 25 mai 2023.

945 https://www.moustique.be/culture/2020/04/08/le-pianiste-belge-jean-francois-maljean-star-en-chine-avec-sa-melodie-corona-183219, consulté le 25 mai 2023.

946 http://www.xinhuanet.com/english/2020-02/12/c_138777365.htm, consulté le 25 mai 2023.

947 « the dawn bells, a type of ancient instrument from Hubei Province », https://america.cgtn.com/2020/02/17/chime-of-the-dawn-bells-belgian-pianist-composes-song-for-wuhan, consulté le 25 mai 2023.

948 https://www.moustique.be/culture/2020/04/08/le-pianiste-belge-jean-francois-maljean-star-en-chine-avec-sa-melodie-corona-183219, consulté le 25 mai 2023.

949 Entretien filmé accordé par Jean-François Maljean en juin 2021 à l'émission « C'est du Belge » diffusée sur la RTBF, https://www.facebook.com/cdbrtbf/videos/jean-fran%C3%A7ois-maljean-chime-of-the-dawn-bells/808989536266875/, consulté le 25 mai 2023.

950 https://www.rtbf.be/article/jean-francois-maljean-chime-of-the-dawn-bells-100-millions-de-vues-en-chine-10554123, consulté le 25 mai 2023.

951 https://www.moustique.be/culture/2020/04/08/le-pianiste-belge-jean-francois-maljean-star-en-chine-avec-sa-melodie-corona-183219, consulté le 25 mai 2023.

952 https://www.rtbf.be/article/jean-francois-maljean-chime-of-the-dawn-bells-100-millions-de-vues-en-chine-10554123, consulté le 25 mai 2023.

intégrée aux ouvrages « Partir en guerre » (*Chu zheng Chu zheng*) et « Courage Wuhan Courage la Chine » (*Jiayou Wuhan jiayou Zhongguo*), qui réunissent la plupart des chansons écrites en hommage aux soignants et à la ville de Wuhan.

L'initiative du chanteur et comédien français Laurent Ban[953] de réunir une quarantaine de chanteurs pour soutenir la Chine a également été largement relayée, notamment par les sites Internet officiels de *Xinhua News*[954], de *China Daily*[955] et de China.org[956], ainsi que sur la chaîne YouTube ChinaCultureOrg[957], développée depuis 2003 par le ministère de la Culture et du tourisme[958]. La chanson du chanteur, connu en Chine notamment pour ses rôles au sein de la comédie musicale « Notre Dame de Paris » qui était en tournée au Shanghai Culture Square en 2017, a été mise en ligne sur son compte YouTube le 26 février 2020[959]. Ce clip vidéo intitulé « Together » est présenté par l'agence Xinhua, à qui Laurent Ban a accordé une interview sept jours plus tard, comme une manière pour les artistes de « montrer leur solidarité et leur amour pour la Chine et sa population pendant cette période difficile »[960]. Christophe Houssein, auteur de cette chanson à la demande de Laurent Ban, indique qu'il voulait écrire « une chanson adressée spécifiquement à la population chinoise […] pour montrer qu'il y a de l'espoir et que nous vivons tous sur la même planète »[961]. D'après le journaliste de l'agence Xinhua, cet objectif a été atteint puisque la chanson avait déjà été vue plus de 1,7 million de fois au moment de la rédaction de l'article, non sans émouvoir plusieurs internautes, d'après les commentaires laissés sous la vidéo postée sur Weibo.

[953] Le comédien Laurent Ban est notamment connu pour avoir joué les rôles de Phoebus, Gringoire et Frollo de 2001 à 2007 puis de 2021 à 2022 au sein de la comédie musicale française « Notre Dame de Paris » proposée par Luc Plamondon et Richard Cocciante. Sources : https://notre-dame-de-paris.fandom.com/wiki/Laurent_Ban et https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/28/WS5e58aed6a31012821727b171.html, consultés le 24 mai 2023).
[954] *Xinhua*, 07.03.2020, « Des artistes européens chantent "Together" pour soutenir la Chine en proie au covid-19 » (*Feature: European artists sing "Together" to back China amid COVID-19 outbreak*), http://www.xinhuanet.com/english/2020-03/07/c_138852973.htm, consulté le 24 mai 2023.
[955] https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/28/WS5e58aed6a31012821727b171.html, consulté le 24 mai 2023.
[956] http://french.china.org.cn/foreign/txt/2020-03/06/content_75783034.htm, consulté le 24 mai 2023. Ce site d'État relaie depuis 2000 les informations chinoises majeures en dix langues différentes, https://fr.linkedin.com/company/china-org-cn?trk=public_profile_experience-item_profile-section-card_image-click, consulté le 24 mai 2023.
[957] https://www.youtube.com/watch?v=m6VsaRnsztQ, consulté le 24 mai 2023.
[958] http://en.chinaculture.org/2014-12/05/content_576202.htm, consulté le 24 mai 2023.
[959] https://www.facebook.com/LaurentBanOfficial/videos/thanks-to-everyone-who-had-helped-me-in-this-project-thanks-for-joyways-support-/800117513820289/, consulté le 24 mai 2023.
[960] « show their solidarity with and love for China and its people during this difficult time », http://www.xinhuanet.com/english/2020-03/07/c_138852973.htm, consulté le 24 mai 2023.
[961] « "I wrote this song to show there's hope and also to show people that we live on the same planet" said Houssein ».

Planche 65 : Un soutien exprimé en chanson à la Chine de la part d'artistes professionnels relativement connus en Chine

a) « Le carillon des cloches de l'aube » du pianiste et compositeur belge Jean-François Maljean



Source : https://www.youtube.com/watch?v=p_GJnMRUfhg, consulté le 21 mars 2020.

b) La chanson « Together » du chanteur et acteur français Laurent Ban



Source : https://www.youtube.com/watch?v=m6VsaRnsztQ, consulté le 21 mars 2020.

Si ces chansons peuvent être vues de prime abord comme une marque de solidarité des artistes étrangers vis-à-vis de la Chine, sa diffusion sur plusieurs sites d'informations laisse supposer la volonté du gouvernement chinois de montrer à sa population qu'elle reçoit un soutien international. La chanson intitulée « Sur la route » (*Zai lu shang*), traduite en anglais par « Together » semble confirmer cette hypothèse. Cette création a en effet été relayée le 19 février 2020 sur plusieurs sites Internet de journaux d'informations chinoises, tels que celui du *Global Times*[962], de *China Daily*[963] du *Yangtse Evening Post*[964] ou encore de New China TV[965] ; sur des réseaux sociaux tels que Weibo[966] et QQ[967] ; ou encore sur des plateformes musicales comme Bilibili[968] ou YouTube[969] via le compte officiel du site China.org. Par cette diffusion massive et officielle de ces réalisations adressées à la Chine, le gouvernement illustre de manière sous-jacente l'importance du pays aux yeux du reste du monde. La chanson « Sur la route » est ainsi présentée comme ayant été réalisée ensemble par « 50 artistes venus de 19 pays différents pour soutenir Wuhan »[970]. L'indication « Ensemble, plus fort ! » (*Together, stronger !*), qui accompagne le clip vidéo, résonne comme une invitation à coopérer au-delà des frontières nationales dans les épreuves. Les paroles, chantées en anglais, espagnol, russe, italien, chinois, japonais martèlent également la nécessité de « se serrer les coudes »,[971] quelle que soit son origine.

Cette chanson a en réalité été réalisée dans le cadre du « Projet de renouveau de la musique nationale » (*Guoyue fuxing jihua – National Music Revival Project*) lancé conjointement en 2018 par le Groupe d'enregistrement de Chine (*Zhongguo changpian jituan – China Record Group*) et l'entreprise pékinoise Shisanyue spécialisée dans la communication culturelle et en particulier dans les échanges artistiques[972] (*Beijing shisanyue wenhua chuanbo youxian gongsi – Beijing Shisanyue Cultural Communication Co Ltd*)[973]. Selon un article publié sur le site Internet officiel du Gouvernement populaire central de la RPC (*Zhonghua*

[962] https://world.huanqiu.com/article/3x66xB2J3kS, consulté le 24 mai 2023.
[963] https://caijing.chinadaily.com.cn/a/202002/19/WS5e4cf2faa3107bb6b57a0cba.html, consulté le 24 mai 2023.
[964] https://www.yangtse.com/zncontent/291215.html, consulté le 24 mai 2023.
[965] https://www.youtube.com/watch?v=D9SNIK_OY4U, consulté le 24 mai 2023.
[966] https://weibo.com/p/10151501_66630462, consulté le 24 mai 2023.
[967] https://y.qq.com/n/ryqq/songDetail/000envSX2RxZCi, consulté le 24 mai 2023.
[968] https://www.bilibili.com/video/BV1R7411L7Sx/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click, consulté le 24 mai 2023.
[969] https://www.youtube.com/watch?v=idq6fzoJ4JQ, consulté le 24 mai 2023.
[970] https://www.youtube.com/watch?v=idq6fzoJ4JQ, consulté le 24 mai 2023.
[971] Un exemple de paroles : « Peu importe d'où vous venez / Se tenir ensemble comme une seule personne » (*No matter where you're from / Stand together as one*).
[972] https://www.bloomberg.com/profile/company/1650192D:CH#xj4y7vzkg, consulté le 24 mai 2023.
[973] « Les résultats du "Projet de renouveau de la musique nationale" : montrer au monde le charme de la musique traditionnelle chinoise » *(« Guoxue fuxing jihua » tuichu chengguo : mianxiang shijie zhanxian minzu yinyue meili*), http://www.gov.cn/xinwen/2019-01/20/content_5359509.htm, consulté le 24 mai 2023.

renmin gongheguo zhongyang renmin zhengfu), l'objectif affiché de ce projet, qui réunit des artistes de plus de 30 pays différents[974], est de « montrer le charme de la musique traditionnelle chinoise à l'international »[975]. Pour ce faire, « des artistes nationaux et internationaux sont invités à coopérer ensemble, aussi bien en Chine qu'en dehors »[976] afin de faire connaître la musique folklorique chinoise à l'international.

Sur ce principe, la chanson « Together » écrite six ans[977] auparavant par Lu Zhongqiang, fondateur de l'entreprise Shisanyue, a réuni pas moins de 50 artistes, dont les chanteurs de blues américain Sugar Blue et Tom Forst, le groupe cubain Vocal Sampling[978], le chanteur letton ZeMe, le chanteur de blues français d'origine basque[979] Képa, le groupe polono-ukrainien Daga Dana, le musicien espagnol German Lopez, le musicien nord-irlandais Jason O'Rourke, le groupe coréen Dongyang Gozupa ainsi que Feng Xiang[980], présenté comme « figure phare des chansons folkloriques de Wuhan » (*Wuhan minyao qizhi xing renwu*) et seul musicien chinois à avoir participé au projet[981]. Enregistrée en à peine deux semaines, cette réalisation fait suite, selon Lu Zhongqiang, « à l'inquiétude et l'amour exprimés par des musiciens du monde entier » qui « souhaitaient faire quelque chose »[982] pour soutenir la Chine et en particulier Wuhan. Pour Lu Zhongqiang, la réalisation, par ces différents artistes, d'enregistrements individuels, du fait de la diffusion progressive de l'épidémie de covid-19, et

[974] *Journal de Pékin* (*Beijing News – Xinjing bao*), 16.03.2020, « 50 musiciens du monde entier enregistrent une chanson pour lutter contre l'épidémie et envoyer de la chaleur à Wuhan » (*Quanqiu 50 wei yinyueren luzhi kangji yiqing gongyi ge wei wuhan song wennuan*), https://ent.sina.cn/music/youmei/2020-03-16/detail-iimxxstf9495968.d.html, consulté le 24 mai 2023.
[975] « Mianxiang shijie zhanxian minzu yinyue meili », http://www.gov.cn/xinwen/2019-01/20/content_5359509.htm, consulté le 24 mai 2023.
[976] « Das Projekt fördert die umfassende Zusammenarbeit zwischen namhaften chinesischen Volksmusikern und internationalen Musikern innerhalb sowie außerhalb Chinas », Présentation du projet proposé sur le compte YouTube officiel du Centre culturel de Chine de Berlin, https://www.youtube.com/watch?v=rY1s6Tk2wjY, consulté le 24 mai 2023.
[977] Zhang Yan, 19.02.2020, « À l'initiative de musiciens de Nanjing, 50 musiciens de 19 pays ont co-créé et chanté "Together" en plusieurs langues (*Nanjing yinyueren faqi, 19 ge guojia 50 wei yinyueren lianhe chuangzuo, duo zhong yuyan gong chang « Together »*), Yangtse Evening Post (*Yangzi wanbao*), https://www.yangtse.com/zncontent/291215.html, consulté le 24 mai 2023.
[978] Ce groupe composé de sept chanteurs a la particularité de reproduire vocalement le son d'instruments, ce qui laisse croire qu'ils sont accompagnés par des instrumentistes, alors qu'il n'en est rien, http://www.juliesalvador.com/coups-de-coeur/vocal-sampling-des-hommes-orchestre-a-capella/, consulté le 24 mai 2023.
[979] https://www.telerama.fr/sortir/kepa-le-jeune-basque-avec-le-blues-cheville-au-corps-7009474.php, consulté le 24 mai 2023.
[980] https://www.yangtse.com/zncontent/291215.html, consulté le 24 mai 2023.
[981] https://ent.sina.cn/music/youmei/2020-03-16/detail-iimxxstf9495968.d.html, consulté le 24 mai 2023.
[982] « Chongxin chuangzuo zheshouge de zuichu dongli laizi quanqiu yinyueren de guanqie yu ai », « Tamen […] xiang zuo dian er shenme ».

ce malgré les coûts que cela peut engendrer, est une preuve que ces musiciens qui ont participé gratuitement au projet « aiment vraiment la Chine et Shisanyue »[983].

Avec cette réalisation, la Chine apparaît donc à l'origine d'une coopération artistique internationale alors même que les échanges commençaient à s'amoindrir du fait de l'évolution de l'épidémie en une pandémie. Le Centre culturel de Chine implanté à Berlin a également relayé cette réalisation sur son compte YouTube officiel en octobre 2021[984]. Cette diffusion illustre alors la volonté du gouvernement chinois de médiatiser le plus possible cet exemple de coopération internationale à l'initiative de la Chine et par là même d'insister sur son influence à l'étranger.

Planche 66 : La chanson « Together », une chanson chantée par des artistes internationaux à l'initiative d'organisations musicales chinoises



Source : https://www.youtube.com/watch?v=idq6fzoJ4JQ, consulté le 21 mars 2020.

[983] « Wo xiang zhexie yinyuejia shi zhenxin re'ai zhongguo, ai women shisanyue », https://ent.sina.cn/music/youmei/2020-03-16/detail-iimxxstf9495968.d.html, consulté le 24 mai 2023.
[984] https://www.youtube.com/watch?v=rY1s6Tk2wjY, consulté le 24 mai 2023.

8.1.2. Les Chinois chantent à leur tour pour soutenir les pays nouvellement touchés par la pandémie

8.1.2.1. Un soutien initial relayé par les institutions chinoises implantées à l'étranger

Les premières formes de soutien adressées aux pays affectés par le covid-19 semblent, compte tenu de ce qui a pu être observé depuis la France, provenir des institutions chinoises implantées à l'étranger. Le 9 avril 2020, alors que la France était confinée depuis bientôt un mois[985], l'Ambassade de Chine en France publiait un message sur sa page Facebook officielle, reprenant la chanson « Home » de Cai Xukun, qu'elle intitulait « Nous ne sommes pas seuls », comme un signe de soutien adressé aux Chinois de France (voir Planche 67). Le lendemain, un message d'espoir envoyé par les élèves d'une école chinoise à leurs camarades français était également relayé par l'Ambassade de Chine en France, laissant alors supposer que le message publié la veille s'adressait aussi à l'ensemble des Français confinés. Ce clip vidéo intitulé « Nous sommes avec vous » (*Women yu nimen tong zai*) a été réalisé par le département de langue française de l'École internationale des langues de Xiamen. Sur la plateforme Bilibili, dans la description qui accompagne la vidéo, cette dernière est présentée comme « une vidéo qui encourage le lycée jumelé Alain Chartier [à Bayeux] dans la lutte contre l'épidémie »[986].

L'apparition dès la troisième seconde d'un logo – sur lequel figurent un drapeau chinois et un drapeau français, ainsi que la tour Eiffel nichée au cœur de la Cité interdite – laisse supposer que cette marque de solidarité est adressée plus largement à l'ensemble des Français (voir Planche 67). Le slogan « Unis nous vaincrons » intégré au logo, ainsi que la devise « La France et la Chine sont ensemble pour combattre l'épidémie » (*kangyi yiqing, zhongfa zaiyiqi*), affichée au-dessous de ce logo, confirment cette idée, qui est également renforcée par le message « Cette vidéo est adressée à nos chers amis français », affiché dès les premières notes. Sur l'air de la chanson « Le monde est à toi »[987], certains étudiants chinois, qui se sont filmés chacun depuis chez eux, chantent ; d'autres jouent la mélodie sur leur instrument de musique ou encore déclament des messages attentionnés et compatissants du type « Nous sommes avec vous ! », « D'ici, nous pensons à vous », « Allez la France ! Allez le monde ! », « Nous voulons dire vraiment toute notre amitié et notre affection », « Nous voudrions dire notre solidarité avec

[985] Le confinement en France a été décrété le 16 mars 2020, avant d'être appliqué du 17 mars 2020 au 11 mai 2020. Source : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/confinement-covid-jour-mars-2020-pandemie, consulté le 22 mai 2023.
[986] « Wei faguo jiemei xiao Alain Chartier zhongxue paishe de kangyi jiayou shipin », https://www.bilibili.com/video/BV1Cp4y1C7H4/, consulté le 21 juin 2021.
[987] Cette chanson intitulée « Le monde est à toi » a été écrite en 2014 par Baptiste Charden et mise en musique par Franck Authié pour Les petits chanteurs de Saint Marc.
Source : https://www.youtube.com/watch?v=dgabNDStWUA, consulté le 13 juin 2023.

tous les Français ». Le spot de sensibilisation sur les gestes barrières diffusé par le gouvernement français sur les chaînes de télévision nationales est également repris à la fin de la vidéo. Il laisse ensuite place aux messages de coopération suivants : « Le coronavirus est l'ennemi de tout humain, on s'unit pour le combattre », « Nous sommes toujours ensemble ».

Cette solidarité internationale affichée par la Chine apparaît également à l'écoute d'une des réalisations de la chorale à distance de la Mission de la République populaire de Chine auprès de l'Union européenne (*Zhonghua renmin gongheguo zhu oumeng shi tuan*). Une vidéo relayée le 2 juin 2020 sur leur page Facebook officielle indique ainsi que leur chœur de femmes a interprété « We are the World » de manière virtuelle afin de souligner que « le covid-19 est un ennemi commun à l'ensemble du genre humain et [que] ce n'est qu'en restant unis que nous pourrons le combattre »[988] (voir Planche 67). La première image de la vidéo insiste sur la nécessité de « Laisser le monde se remplir d'amour » (*Let the world be filled with love – Rang shijie chongman ai*), traduction littérale de l'appellation chinoise du chant « We are the world », créée initialement en 1985 pour récolter des fonds en faveur de l'Éthiopie, où la famine sévissait. Les paroles qui résonnent dans leur ensemble avec la situation vécue dans plusieurs pays lors de la pandémie de covid-19 insistent sur la nécessité de rester uni[989] et sont illustrées par un enchevêtrement d'images de soignants chinois et européens.

Cette promotion de l'unité et de la collaboration entre pays n'est pas sans rappeler l'objectif de la Mission de la RPC auprès de l'UE. Cette institution est en effet présentée par son directeur, Fu Cong, dans un message de bienvenue publié sur son site officiel le 10 décembre 2022 comme « servant les intérêts de la Chine, de l'UE, de la communauté internationale afin de maintenir le partenariat stratégique entre la Chine et l'UE, et d'entretenir l'élan d'une coopération bilatérale sur le principe de bénéfices mutuels de résultats gagnant-gagnant »[990]. Il est également précisé que cette instance a pour but de « garder une bonne perception l'un de l'autre, de gérer correctement les différences, de mener à bien une coopération de haut niveau et de renforcer la coordination dans les affaires internationales » en

[988] « #COVID19 is the common enemy of the human being. Only by united can we defeat it », https://www.facebook.com/ChinaEUMission/videos/we-are-the-world-virtual-choir/2598278980422919/, consulté le 22 mai 2023.
[989] Un exemple d'une des paroles : « Le monde doit s'unir pour ne faire qu'un » (*the world must come together as one*).
[990] « It serves the interests of China and the EU and those of the international community to uphold the China-EU comprehensive strategic partnership and maintain an onward and upward momentum of bilateral cooperation in the principle of mutual benefit and win-win results », http://eu.china-mission.gov.cn/eng/dszc/, consulté le 22 mai 2023.

vue de « promouvoir l'amitié entre les deux peuples dans cette nouvelle ère »[991]. Pour la Chine, soutenir par le chant les pays membres de l'Union en temps de crise apparaît donc comme l'expression d'un *soft power* culturel.

Planche 67 : Des messages de soutien institutionnels adressés par la Chine aux pays nouvellement touchés par le covid-19

a) La chanson « Home » relayée par l'Ambassade de France en Chine en signe de solidarité



Source : https://www.facebook.com/AmbassadeChine/videos/3186403094919128/, consulté le 21 juin 2021.

[991] « China stands ready to work with the EU to keep the right perception of each other, properly manage differences, carry out cooperation at a higher level and strengthen coordination in international affairs. […] The Chinese Mission to the EU is committed to […] fostering friendship between the two peoples in the new era ».

b) « Nous sommes avec vous », une chanson française interprétée par des lycéens chinois pour soutenir les Français



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1Cp4y1C7H4/, consulté le 21 juin 2021.

c) Chanter en chorale virtuelle « Laisser le monde se remplir d'amour », une manière pour la Mission de la RPC auprès de l'UE de rappeler son ambition de coopération internationale



Source : https://www.facebook.com/ChinaEUMission/videos/we-are-the-world-virtual-choir/2598278980422919/, consulté le 22 mai 2023.

8.1.2.2. Un soutien en chanson aux pays étrangers initié par les différentes antennes internationales de la CCTV

En parallèle de ces soutiens institutionnels, plusieurs clips vidéo adressés à l'international ont été diffusés sur les différentes chaînes internationales de la CCTV. Les étapes de diffusion du clip vidéo « L'Ange Gardien » (*Tianshi de shenying*) illustrent la manière dont le chant a été utilisé par les autorités chinoises comme outil de *soft power* au cours de l'épidémie de covid-19 (voir Planche 68). Cette chanson, initialement chantée en mandarin et qui mettait à l'honneur le personnel soignant chinois, a été diffusée pour la première fois en Chine sur la CCTV, à l'origine de ce projet, le 13 mars 2020[992]. Ce clip vidéo, mêlant dessins et images de soignants et de célébrités en train de chanter, a été réalisé dans sa version originale par « 10 travailleuses littéraires et artistiques » (*10 wei nüxing wenyi gongzuo zhe*), parmi lesquelles les animatrices de télévision Zhu Xun, Li Sisi, Ouyang Xiadan et Chen Xing, ainsi que les actrices Ning Jing, Andy Yang (Yang Zi), Claudia Wang (Wang Likun), Cecilia Han (Han Xue) et les chanteuses Alu Azhuo et Yisa Yu (Yu Kewei)[993].

Le 6 avril 2020, cette même chanson, interprétée cette fois-ci en anglais, a été diffusée sur la chaîne YouTube de la CGTN Anglais. L'une des présentatrices, Gasthoori Manickam, et une journaliste de la chaîne, Tamara Ebrahimpour, étaient alors accompagnées des animatrices Zhong Qiu, Nillah Nyakoa, Christina Chao et Mohan de la chaîne de radio chinoise internationale EZFM, ainsi que de leurs collaborateurs masculins Shen Ting, Fang Zhou, Li Yuan et Kelechi Anyalewechi. Le déroulé de la vidéo et les images d'illustration étaient alors identiques à la vidéo initiale.

Le 13 avril 2020, une version italienne de cette chanson a également été réalisée conjointement entre la CCTV et Radio Italia[994]. Plusieurs chanteurs italiens connus comme Nek, Annalisa, Giusy Ferreri, Gigi d'Alessio, Marco Masini et Francesco Sarcina ont participé à la réalisation de ce clip vidéo. Contrairement aux deux versions précédentes, le visuel qui accompagne cette chanson diffère. Des images de villes désertes et de soignants italiens dévoués ont été ajoutées aux quelques images conservées de la version chinoise initiale. Les dessins qui rythmaient les versions précédentes ont, quant à eux, été supprimés. La population ainsi que le personnel soignant, aussi bien chinois que italiens, apparaissent alors, dans la

[992] https://www.yangtse.com/zncontent/353973.html, consulté le 22 mai 2023.
[993] https://www.yangtse.com/zncontent/353973.html, consulté le 22 mai 2023.
[994] https://www.youtube.com/watch?v=ToTvHHBGccA, consulté le 22 mai 2023.

succession des images, comme virtuellement côte à côte et se battant pour la même cause, ce qui illustre l'objectif même recherché par cette chanson.

Le 21 avril 2020, c'est sur la chaîne YouTube et le canal télévisuel de la CGTN Français que les internautes ont pu entendre cette chanson, traduite en français et exécutée par des artistes francophones venus de France, de Belgique, d'Afrique mais aussi de Chine. Les chanteurs, compositeurs et interprètes français particulièrement connus en Chine, Dantès[995] et Joyce Jonathan[996] ; l'acteur et producteur sino-gabonais Luc Bendza[997] ; le pianiste belge Jean-François Maljean[998], qui est l'un des premiers à avoir écrit une chanson de soutien aux habitants de Wuhan ; Cheikh Guissé[999], membre du groupe de musique sénégalais « Les frères Guissé », qui œuvre pour le développement des relations musicales entre la Chine et l'Afrique ; mais aussi Xiong Wei[1000], présentatrice de la version française de Radio Chine Internationale ; Bolabola Joelle Zita[1001], présentatrice pour le groupe de médias télévisuels chinois StartTimes basé à Pékin et implanté exclusivement en Afrique ; ainsi que Jérôme Pierson[1002] et Jiang Yuan[1003], qui travaillaient pour le canal français de la CGTN se sont à leur tour réunis pour chanter leur soutien au personnel soignant.

Cette version, là encore, diffère en terme de visuel par rapport aux versions chinoise et anglaise. Certaines des images mettant en scène le personnel soignant chinois ont en effet été remplacées par d'autres, qui illustrent le dévouement du personnel médical francophone. Des images d'ambulances de la protection civile mais aussi de capitales européennes désertes ont par exemple été ajoutées, sans pour autant supprimer l'ensemble des illustrations chinoises.

Une vidéo ainsi qu'un texte explicatif annonçant la sortie de cette chanson avait été mise en ligne la veille sur la chaîne YouTube de la CGTN Français pour en expliquer sa teneur. L'idée recherchée, en conjuguant des illustrations du dévouement des soignants de Chine et de pays francophones, était alors de « rendre hommage au personnel soignant du monde entier »[1004], et non plus seulement au personnel soignant chinois. Les artistes et les célébrités

[995] https://coworking-maurienne.fr/dantes-dai-liang/, consulté le 26 juin 2020.
[996] https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/musique/joyce-jonathan-star-francaise-en-chine-08-06-2018-7759962.php, consulté le 26 juin 2020.
[997] https://www.youtube.com/watch?v=aQe_GBBgM8A, consulté le 26 juin 2020.
[998] https://www.lesuricate.org/rencontre-jean-francois-maljean/, consulté le 26 juin 2020.
[999] http://www.sinesaloum.info/tournee-musicale-les-freres-guisse-a-la-conquete-de-la-chine.html, consulté le 26 juin 2020.
[1000] http://cctv.cntv.cn/2014/11/19/VIDE1416387003171201.shtml, consulté le 26 juin 2020.
[1001] http://french.peopledaily.com.cn/Chine/n3/2020/0910/c31354-9758740.html, consulté le 26 juin 2020.
[1002] http://www.cctv.com/francais_old/09/index.shtml, consulté le 26 juin 2020.
[1003] https://francais.cgtn.com/reporter/Jiang-yuan, consulté le 26 juin 2020.
[1004] https://www.youtube.com/watch?v=guc4nO_NZ8M, consulté le 26 juin 2020.

ayant participé à la réalisation de cette vidéo appelaient alors à s'unir au-delà des frontières pour pouvoir « remporter la victoire finale »[1005].

Enfin, le 4 mai 2020, une version multilingue de cette chanson a été diffusée sur la CCTV 1[1006], avant d'être mise en ligne le lendemain sur le compte YouTube officiel de la chaîne[1007]. Les premiers instants sont chantés par Cecilia Han en mandarin, puis trois jeunes chinoises interprètent quelques phrases en italien, le chanteur Roy Wang (Wang yuan) poursuit en anglais, quatre autres jeunes chinoises chantent ensuite en russe, une partie en français est interprétée par trois jeunes filles et un garçon, trois autres jeunes filles complètent ensuite en espagnol, avant que l'ensemble des chanteurs soient réunis virtuellement et finissent de chanter en mandarin. Le déroulé de cette chanson apparaît donc comme une manière pour la Chine d'exprimer son soutien à chacun des pays touchés par le covid-19 directement dans sa langue natale, alors même que les relations politiques directes entre la Chine et ces différents pays se tendaient au fur et à mesure que l'épidémie se propageait. Dès le mois d'avril 2020, des tensions existaient par exemple entre la France et la Chine, à propos de la livraison de masques chirurgicaux[1008]. Quelques mois plus tard, ce sont les tensions entre la Chine et les États-Unis, dont certains de ses officiels tenaient cette dernière pour seule responsable de la pandémie, qui se sont accrues[1009].

[1005] https://www.youtube.com/watch?v=guc4nO_NZ8M, consulté le 26 juin 2020.
[1006] https://tv.cctv.com/2020/05/04/VIDEInnfsUUAPOjX9EI3JTw5200504.shtml, consulté le 22 mai 2023.
[1007] https://www.youtube.com/watch?v=1MkJP09795w, consulté le 22 mai 2023.
[1008] Jean-Dominique Merchet, 16.04.2020, « France et Chine ne masquent plus leurs tensions », https://www.lopinion.fr/international/france-et-chine-ne-masquent-plus-leurs-tensions, consulté le 22 mai 2023.
[1009] Nicolas Coisplet, 05.05.2020, « Entre la Chine et les États-Unis, une "guerre froide" sur fond de pandémie ? », https://www.courrierinternational.com/article/tensions-entre-la-chine-et-les-etats-unis-une-guerre-froide-sur-fond-de-pandemie, consulté le 22 mai 2023.

Planche 68 : « L'ange gardien », une chanson diffusée sur la CCTV démonstrative de la mobilisation du *soft power* culturel par la Chine pendant la pandémie de covid-19

a) La version chinoise diffusée à partir du 13 mars 2020



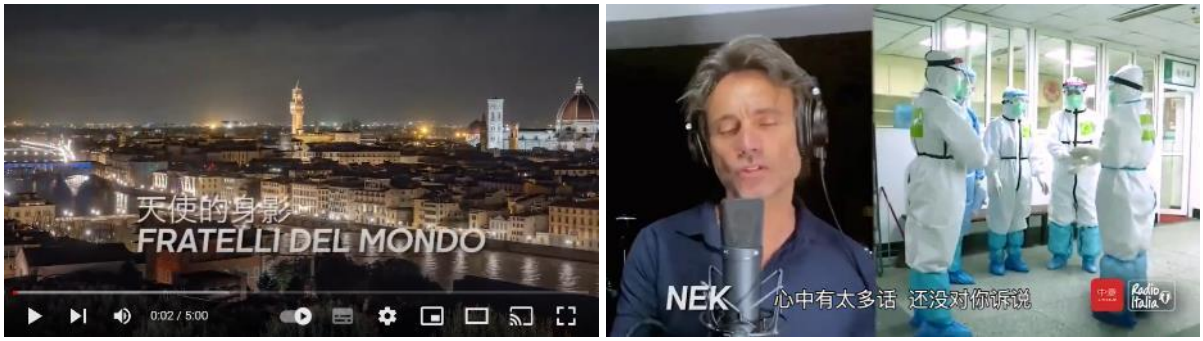
Source : https://www.yangtse.com/zncontent/353973.html, consulté le 22 mai 2023.

b) La version anglaise diffusée à partir du 6 avril 2020



Source : https://www.yangtse.com/zncontent/353973.html, consulté le 22 mai 2023.

c) La version italienne diffusée à partir du 13 avril 2020



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ToTvHHBGccA, consulté le 26 juin 2020.

d) La version française diffusée à partir du 21 avril 2020



Source : https://www.youtube.com/watch?v=4rkOytW7D2o, consulté le 26 juin 2020.

e) La version multilingue diffusée à partir du 4 mai 2020



Source : https://www.youtube.com/watch?v=1MkJP09795w, consulté le 22 mai 2023.

L'image située à gauche correspond à la première qui apparaît sur chacune des vidéos. La seconde montre le visuel proposé dès lors que le premier chanteur se met à chanter. Cette image succède généralement aux deux premiers dessins proposés sur lequel on voit d'abord un père médecin en tenue complète discuter par visio avec sa petite fille au téléphone, puis une équipe de soignants lever le poing, comme pour signifier qu'ils sont prêts au combat – sauf dans la version italienne où le deuxième dessin est remplacé par des images de villes chinoises et italiennes désertes.

8.1.3. Le chant, un signal donné au monde de la capacité de résilience de la Chine

8.1.3.1. Une médiatisation gouvernementale de l'adaptation des activités d'opéra pendant la pandémie de covid-19

La manière dont plusieurs activités de chant, et notamment d'opéras, se sont adaptées et maintenues malgré le confinement a été relayée par plusieurs médias locaux. L'antenne shanghaienne du *Quotidien de la Jeunesse de Chine* (*Qingchun Shanghai News Qingnian bao – Youth Daily*) publiait ainsi le 8 mars 2020 sur son site Internet un article[1010] détaillant la manière dont la troupe de *kunqu* de la ville s'était adaptée pour répéter et se produire malgré tout. La première semaine de mars, après plus d'un mois sans pouvoir se réunir, la troupe de *kunqu* de Shanghai a ainsi eu la possibilité de répéter de nouveau. À partir du 8 mars 2020, « une retransmission en direct sur Internet intitulée "l'art avance – une collection de pièces d'opéras *kun* sur le *cloud*" » (*Yi tai ming wei « yi qi qian xing – yun shang kun ju » de wangluo zhibo jintian yijing chengxian zai guanzhong mianqian*) a dès lors été lancée afin de contrecarrer la fermeture des salles de théâtres. Seulement quatre acteurs, obligatoirement masqués, pouvaient réviser ensemble par tranche de trois heures les après-midi. Selon le journaliste du *Quotidien de la Jeunesse*, la retransmission sur le web d'« une collection de pièces d'opéras *kun* sur le *cloud* » (*yun shang kun ju*), parmi lesquelles « Le pavillon aux pivoines » (*Mudan ting*) et « Hujiazhuang », a « attiré de nombreux internautes »[1011]. Devant ce succès, la directrice de la troupe affirme vouloir « continuer à utiliser ce nouveau mode de communication après la fin de l'épidémie […] pour promouvoir l'art de l'opéra »[1012].

Le Réseau de promotion du tourisme de Shanghai (*Shanghai shi wenlu tuiguang wang*) publiait également sur son site Internet le 6 avril 2020 un article[1013] intitulé « Aujourd'hui, le théâtre de *huju* de Shanghai inaugure une pièce intitulée "le retour triomphant" » (*Jinri, Shanghai huju yuan yinglai « kaixuan »*), au sein de laquelle les étapes de la création de cet opéra étaient détaillées. Ce dernier, qui retrace les différentes périodes de l'épidémie en Chine,

---

[1010] *Quotidien de la Jeunesse de Chine*, 08.03.2020, « Prévention et contrôle de l'épidémie à Shanghai｜Quel genre d'expérience est-ce de jouer un opéra retransmis en direct tout en portant un masque ? Venez voir "une collection de pièces d'opéras *kun* sur le *cloud*"» !(*Shencheng fangkong ／Daizhe kouzhao zhibo xiqu yishu shi zhong shenme tiyan ? Lai « yunshang kun ju » kan kan ba !*), http://www.why.com.cn/wx/article/2020/03/08/15836467811392733236.html, consulté le 31 mai 2023.

[1011] « Jintian shangwu […] « yun shang kun ju » wangluo zhibo xiyinle henduo guanzhong »

[1012] « Ta ye xiwang nenggou zai yiqing jieshu zhihou neggou jixu caiyong zhe zhong xinxing de chuanbo fangshi […] tuiguang xiqu yishu »

[1013] Réseau de promotion du tourisme de Shanghai (*Shanghai shi wenlu tuiguang wang*), 06.04.2020, « Aujourd'hui, le théâtre de *huju* de Shanghai inaugure une pièce intitulée "le retour triomphant" » (*Jinri, shanghai huju yuan yinglai « kaixuan »*), https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/news-detail.php?id=25085, consulté le 11 décembre 2022.

est composé de quatre actes correspondant aux quatre grandes étapes de la lutte contre l'épidémie. Le premier, intitulé « Nous, Shanghaiens » (*Ala Shanghairen*), met en scène un couple de Shanghaiens ayant préparé toute la nuit des collations pour les équipes médicales shanghaiennes envoyées en renfort dans le Hubei. Le deuxième, dénommé « Tu étais sur la route » (*Yilu you ni*), rend hommage à ces soignants shanghaiens qui se sont portés volontaires. « La température de la ville » (*Chengshi de wendu*), troisième acte de l'opéra, insiste sur le fait que, « pendant l'épidémie, tout le monde a strictement appliqué les règles de prévention et de contrôle de la ville »[1014]. Enfin, le dernier volet, intitulé « Retour triomphant » (*Kaixuan*), retrace le départ des équipes soignantes shanghaiennes une fois le calme revenu à Wuhan.

Cette dernière saynète laisse supposer que le retour à une vie normale est toute proche. La reprise des répétitions et des enregistrements avec l'ensemble de la troupe, et non plus un nombre limité d'acteurs (voir Planche 69), tout comme la possibilité de tourner dans la rue pour le quatrième volet de l'opéra, « filmé dans la rue Fenyang »[1015], illustrent l'amélioration de la situation. Certaines prises se font également sans masque, comme les photos qui accompagnent l'article en témoignent (voir Planche 69). Les spectateurs ne pouvaient cependant toujours pas assister au spectacle dans une salle. L'entièreté de cette pièce a donc été diffusée sur « la CCTV 11[1016], la Télévision de Shanghai, la chaîne de documentaires du groupe de médias de Shanghai », ainsi que sur des plateformes vidéos comme « Tencent, Bilibili, iQiyi, TikTok »[1017].

[1014] « "Chengshi de wendu" jiangshu yiqing qijian, mei yi ge ren yange zhixing chengshi fangkong guiding », https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/news-detail.php?id=25085, consulté le 11 décembre 2022.
[1015] « "Kaixuan"zai fenyang lu paishe ».
[1016] La CCTV 11 est une chaîne de télévision spécifiquement consacrée à la diffusion d'opéras chinois.
[1017] « CCTV 11, Shanghai dianshitai, jishi renwen pindao, tengxun shipin, bilibili, aiqiyi, daouyin deng pingtai ».

Planche 69 : Une reprise des activités d'opéra dès le mois d'avril 2020 en Chine

a) Une vingtaine d'acteurs d'opéra jouent en extérieur



Traduction de la banderole rouge déployée dans le cadre du quatrième acte de l'opéra : « Bienvenue aux héros de retour chez eux » (*Huanying yingxiong huijia*)

Source : https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/news-detail.php?id=25085, consulté le 12 décembre 2022.

b) Des acteurs jouent en intérieur sans masque



Source : https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/news-detail.php?id=25085, consulté le 12 décembre 2022.

Cette capacité d'adaptation des troupes d'opéra a également été relayée à l'international. La CGTN Français a par exemple publié le 14 avril 2020 sur sa page Facebook un post repris de son site Internet et intitulé « L'opéra traditionnel chinois trouve du public sur les plateformes de streaming sur fond d'épidémie »[1018]. Cette chaîne de télévision insistait alors sur la fréquence et la diversité des diffusions en direct sur le web en précisant « que six émissions en direct ont été organisées en cinq jours et plusieurs opéras traditionnels ont été diffusés »[1019]. L'« opéra de Pékin [*jingju*], l'opéra du Henan [*yuju*] et l'opéra de Kun [*kunqu*] » figurent parmi les opéras traditionnels chinois cités en exemple. Pour le journaliste de la chaîne, la présence sur Internet de vidéos d'opéras n'est pas nouvelle, puisqu'« au cours du premier semestre 2019, près de 3 millions d'opéras, comptant 168 types d'opéra, ont été publiés sur la plateforme de vidéos courte Kuaishou »[1020]. Parmi ces opéras, le *jingju* est présenté comme l'opéra le plus représenté sur Internet avec environ 1,58 million de vidéos mises en ligne, tandis que le *yuju* est dépeint comme l'opéra le plus regardé en ligne avec un nombre moyen de vues pour chaque vidéo atteignant 20 000 au premier semestre 2019.

Au-delà des chiffres affichés, cette publication en français sur un réseau social occidental peut être interprétée comme une façon de mettre en avant à l'étranger la manière dont la culture chinoise s'est adaptée au confinement. L'insistance, à la fin de la publication, sur le fait que « les plateformes de streaming pourraient devenir une nouvelle façon de promouvoir les opéras traditionnels chinois »[1021] montre également comment les promoteurs de la culture chinoise essayent de tirer parti de cet épisode pour continuer à se développer à l'avenir.

8.1.3.2. Une reprise des activités de chant, synonyme de retour à la normale en Chine

Une fois le cœur de la crise passée en Chine, la médiatisation de la reprise de plusieurs activités culturelles, alors même que le reste du monde restait majoritairement confiné, apparaît également comme une manière pour la Chine de mettre en avant, si ce n'est de défendre, la manière dont elle a su gérer la crise et vaincre la première vague de covid-19 sur son territoire. Dès la fin du mois de mai 2020, certaines salles de spectacles et de concerts ont pu rouvrir. Un chanteur professionnel interrogé lors du terrain mené en 2017 postait ainsi le 23 mai 2020 sur son compte WeChat officiel et accessible à tous une photo de lui masqué dans le métro,

[1018] https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BAA-DEA/BeGBEA/index.html, consulté le 14 avril 2020.
[1019] https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BAA-DEA/BeGBEA/index.html, consulté le 14 avril 2020.
[1020] https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BAA-DEA/BeGBEA/index.html, consulté le 14 avril 2020.
[1021] https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BAA-DEA/BeGBEA/index.html, consulté le 14 avril 2020.

accompagné du commentaire suivant : « Cela fait une éternité que je n'ai pas posté une photo de moi dans le métro. Rendez-vous ce soir de 21h 30 à minuit au Chair Club ! » (voir Planche 70). Suite à l'annonce de cette première performance, d'autres ont suivi notamment aux mois de mai et juin 2020.

Planche 70 : Une publication WeChat d'un chanteur professionnel, signe de la réouverture des bars de jazz à Shanghai



Source : capture d'écran réalisée le 23 mai 2020.

À Shanghai, les salles de théâtres ont également rouvert à la même époque. La CGTN Français postait ainsi le 22 juin 2020 sur sa page Facebook une publication intitulée « Durant la pandémie, les théâtres connaissent des rebondissements pour la réouverture », également mise en ligne sur son site Internet[1022]. Bien que cette communication évoque brièvement la re-fermeture des théâtres dès la mi-juin 2020 en raison d'un rebond du nombre de cas de covid-19 à Pékin, la reprise des spectacles début juin et l'atout des troupes nationales dans un tel contexte sont largement évoqués. Shanghai est ainsi présentée comme l'une des premières villes ayant permis la réouverture des théâtres, puisque, dès le 29 mai 2020, le théâtre Place culturelle de Shanghai (*Shanghai Culture Square*) et le théâtre du Peuple (*Shanghai People's Theater*) ont rouvert leurs portes au public.

Cette réouverture des théâtres fait suite à la circulaire intitulée « Lignes directrices pour les mesures de prévention et de contrôle des épidémies pour la réouverture des théâtres et autres

[1022] https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BIA-FIA/CEdfAA/index.html, consulté le 22 juin 2020.

salles de spectacle » (*Juyuan deng yanchu changsuo huifu kaifang yiqing fangkong cuoshi zhinan*) mise à jour le 22 juin 2020[1023] par le département de la gestion des marchés du ministère de la Culture et du tourisme (*Wenhua he lüyou bu shichang guanli si*). Plusieurs règles à respecter par les salles de spectacles pour qu'elles puissent accueillir de nouveau du public sont alors énoncées. Les « représentations commerciales » sont autorisées uniquement dans « les zones [épidémiques] à faible risque » sous réserve de « l'accord du comité local du Parti et du gouvernement »[1024]. Les représentations commerciales « de moyenne et grande envergure » (*zhongda xing yingye xing yanchu huodong*) sont partout suspendues, tout comme la tenue de spectacles étrangers ou venant de Hong Kong, Macao ou Taïwan. De même, aucune interaction entre acteurs et spectateurs ne peut avoir lieu. Seul 30 % de la capacité habituelle du public peut être accueillie, à condition qu'il y ait plus d'un mètre entre chaque spectateur. Avant et après chaque représentation, l'ensemble des espaces ayant été parcourus par le public et les acteurs doivent être désinfectés et aérés ou ventilés. Du gel, des masques, des gants jetables, des affiches rappelant les gestes-barrières, ainsi qu'un dispositif pour contrôler la température des spectateurs, doivent être installés et mis à disposition au sein des salles de spectacle. Des lieux « d'isolement temporaire » (*linshi geli qu*) doivent également être aménagés en amont, pour faire face en cas de personnes qui présenteraient des symptômes. Il est également indiqué que la billetterie en ligne doit être privilégiée et que les équipes d'accueil, de gestion, et même le nombre d'acteurs doivent être diminués au strict minimum, puisque cinq mètres carrés par acteur doivent être disponibles dans les vestiaires.

Malgré ces règles contraignantes et restrictives, Zhang Xiaoding, directeur général du Grand théâtre de Shanghai cité par la CGTN Français, se veut confiant quant au processus de réouverture des théâtres et au retour des spectateurs, une fois que ces derniers auront « confiance et un sentiment de sécurité »[1025]. Certains professionnels du secteur, comme Fei Yuanhong, vice-président du théâtre Place culturelle de Shanghai (*Shanghai Culture Square*), voit également dans l'impossibilité d'accueillir des troupes étrangères une manière de mettre à l'honneur les représentations des troupes chinoises. Pour lui, « nous avons un langage musical spécial et nous pouvons rebondir dans les comédies musicales originales pendant cette période »[1026]. Cette déclaration peut être interprétée comme l'affirmation que la scène culturelle chinoise est suffisamment puissante pour pouvoir s'adapter et continuer à proposer

[1023] https://www.gov.cn/xinwen/2020-06/23/content_5521259.htm, consulté le 1er juin 2023.
[1024] « Zai di fengxian diqu, jing dangdi dangwei, zhengfu tongyi, keyi juban yingye xing yanchu huodong ».
[1025] https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BIA-FIA/CEdfAA/index.html, consulté le 22 juin 2020.
[1026] https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BIA-FIA/CEdfAA/index.html, consulté le 22 juin 2020.

des spectacles malgré l'impossibilité pour les troupes étrangères de venir en Chine. Sa diffusion sur la CGTN Français peut également apparaître comme une volonté de l'État central de montrer à l'international les signes de reprise d'une vie « normale » où la culture a toute sa place. En relayant des exemples différents de cette capacité d'adaptation des milieux culturels chinois, la Chine réaffirme également sa position culturelle sur le plan international.

8.2. Le chant, un outil de *soft power* culturel qui apparaît pleinement remobilisé au moment de la pandémie

Exprimer un soutien indéfectible aux populations nouvellement touchées par le covid-19 puis célébrer la reprise des activités de loisirs, en particulier de chant, sur son territoire ont ainsi permis à la Chine de montrer au monde sa résilience et de réaffirmer sa place sur la scène mondiale. Une fois le cœur de la crise passée, au fur et à mesure que l'épidémie se transformait en pandémie et que la Chine semblait contenir de mieux en mieux les contaminations sur son territoire, le chant est donc apparu comme un outil de *soft power*, de plus en plus mobilisé par le gouvernement central à destination du reste du monde.

La notion de *soft power*, souvent traduit par « puissance douce » en français, a été initialement forgée par le géopolitologue américain Joseph Nye au début des années 1990 « dans un contexte de mondialisation des échanges » (He, 2015 : 1). Le *soft power* est depuis généralement défini comme ce qui consiste « à obtenir des autres ce que l'on veut soi-même » (Bénazéraf, 2014 : 6) par « la persuasion et la capacité de choisir au lieu de la contrainte » (Barr, 2010 : 504). Cette puissance douce représente donc, au sens large du terme, l'ensemble « des critères non coercitifs de la puissance », qui est généralement celle d'un État (Rouiaï, 2018 : 1). Il s'oppose ainsi au *hard power* qui désigne « la capacité d'amener les autres à vouloir ce que vous voulez par la coercition ou la motivation » et qui « résulte en grande partie du pouvoir militaire ou économique d'un pays » (Barr, 2010 : 504). Le *soft power* peut donc aussi être défini comme « le pouvoir d'attraction et de séduction par la culture, les valeurs, l'idéologie et la politique d'un État pour renforcer sa puissance et influencer les affaires internationales (Nye, 2004) » (He, 2015 : 1). L'« influence culturelle » est donc généralement citée au premier chef des constituants du *soft power* (Rouiaï, 2018 : 1). La « culture populaire », « les médias » et la « diffusion d'une langue nationale » sont alors souvent désignés comme principales « sources de *soft power* » (Barr, 2010 : 504). Plusieurs spécialistes de la Chine s'accordent à dire que « les outils du *soft power* chinois seraient toutefois plus étendus que ceux définis par Joseph Nye » (Bénazéraf, 2014 : 6).

8.2.1. Naissance et reconnaissance du concept de *soft power* culturel en Chine

Pour pouvoir rendre compte de la spécificité du *soft power* chinois, il est nécessaire de revenir sur les différentes étapes de sa mise en place officielle. Selon Jean-Philippe Béja, la Chine a mis en place une stratégie de *soft power* bien avant l'apparition même de ce concept. La fondation, dans les années 1940-1950, « d'un bureau des éditions en langues étrangères » et de « Radio Pékin […], qui diffusait ses émissions dans toutes les langues et dans le monde entier » est, pour lui, l'illustration même que « Mao Zedong avait compris l'importance du *soft power* dans l'image internationale d'un pays » (Béja, 2011 : 2). Un temps délaissé, « les dirigeants chinois se remettent à attacher de l'importance à leur image » dans les années 1990 (Béja,2011 : 2). Il s'agit alors non plus de s'adresser aux « peuples » mais bien « aux gouvernements, aux entrepreneurs, en somme, aux décideurs de toute sorte » (Béja, 2011 : 2).

Wang Huning, qui fut professeur à Shanghai au sein de l'université de Fudan à partir de 1977 puis conseiller de Jiang Zemin en 1995[1027], a été la première personne à introduire la notion de *soft power* (*ruan shili*) en Chine (Béja, 2011 : 2 ; He, 2015 : 1). Dans un article de 1993 à l'intitulé évocateur « La culture comme puissance nationale : le *soft power* » (*Zuowei guojia shili de wenhua: ruan shili*), ce politologue place la culture au premier plan du *soft power* d'un État. L'objectif premier était alors de trouver une solution pour « remédier à l'isolement » de la Chine, consécutif au soulèvement de Tian'anmen de 1989 (Béja, 2011 : 2). Le refus du Comité des Jeux olympiques de sélectionner Pékin comme ville hôte en l'an 2000 a cependant montré que cette thèse du soft power n'avait, à l'époque, pas été prise suffisamment en compte par le gouvernement chinois, illustrant par là même « l'ampleur du travail à accomplir pour redorer l'image du régime [chinois] à l'étranger » (Béja, 2011 : 3). L'apparition au début des années 2000 de la « théorie de la menace chinoise », conséquence notamment du développement économique rapide de la Chine, a également participé à la mise en place officielle d'une stratégie de *soft power* culturel chinois (Béja, 2011 : 3).

Il a donc fallu attendre la fin des années 2000 pour que cette notion ait un véritable retentissement dans la sphère politique chinoise. La première mention officielle du *soft power* culturel a eu lieu lors du 17ème Congrès national du Parti communiste chinois en 2007 (He, 2015 : 1). Le Président Hu Jintao avait alors insisté sur la nécessité pour la Chine de renforcer son *soft power* en s'appuyant sur sa culture avec pour double objectif, d'une part, de « promouvoir la cohésion nationale et la créativité » et, d'autre part, de « renforcer la

[1027] https://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2017/10/25/wang-huning-la-tete-pensante-du-regime-sort-de-l-ombre_5205652_3216.html, consulté le 22 août 2022.

compétitivité de la Chine dans l'arène internationale » (Barr, 2010 : 510). C'est donc suite à ce congrès que le *soft power* a commencé à occuper une place majeure « dans le programme politique » de la République populaire de Chine (Barr, 2010 : 510). En 2008, les manifestations, notamment étrangères, contre la politique chinoise menée au Tibet, au moment où Pékin accueillait les Jeux olympiques, ont néanmoins montré « le naufrage de l'idée de *soft power* chinois » (Spens, 2012, *in* Rouiaï, 2018 : 3).

À partir de ce moment, intellectuels et politiques chinois ont pris conscience que leur pays « faisait encore peur » et ont alors mis en place une nouvelle stratégie de communication à l'international, principalement basée sur les médias (Rouiaï, 2018 : 3). Inspirée de la doctrine du *qiao shili* – que l'on pourrait traduire par « stratégie de croisement » – forgée par Fu Ying, ambassadrice de Chine en Grande-Bretagne en poste de 2007 à 2009, l'idée était alors de s'appuyer sur une communication rapide, fournie et intelligible afin d'« améliorer l'image du pays » et ainsi de « renforcer son poids médiatique tout autant que diplomatique sur la scène internationale » (Rouiaï, 2018 : 3). Dans cette perspective, le Président Hu Jintao a insisté en juillet 2010, à l'occasion d'une « réunion du bureau politique », sur « la nécessité de réformer les institutions culturelles pour renforcer le *soft power* chinois » (Bénazéraf, 2014 : 10). En octobre 2010, à l'occasion de la réunion du Comité central du PCC, la primauté de la dimension culturelle au sein du *soft power* chinois a été placée au cœur de l'un des chapitres du plan quinquennal 2011-2015 (Bénazéraf, 2014 : 10). L'enjeu était alors de promouvoir « l'exportation de produits culturels et les initiatives des médias chinois à l'étranger » afin de « faciliter la compréhension de la culture chinoise » et ainsi pouvoir participer à la « compétition internationale » sans pour autant être perçu comme une menace (Bénazéraf, 2014 : 10).

Le *soft power* est dès lors rapproché de la notion de « développement pacifique » (*heping fazhan*), qui doit conduire à un « monde harmonieux » (*hexie shijie*), « idéal de l'équilibre international » aux yeux de Pékin (Bénazéraf, 2014 : 10). Ce principe a été réaffirmé en 2012 à l'occasion du 18ème Congrès du PCC, au cours duquel le *soft power* culturel a été présenté comme un outil pour « construire une société modérément prospère et réaliser le grand renouveau de la nation chinoise » (He, 2015 : 1). L'intérêt croissant porté à cette « influence douce » a donné lieu à un forum de la recherche consacré à ce concept, tenu à Pékin en novembre 2013. Chercheurs et experts chinois se sont alors accordés à dire que le *soft power* jouait également un rôle important « dans la construction d'un pays socialiste moderne, […] démocratique, civilisé, [et] harmonieux » (He, 2015 : 2). Plus récemment, le Président Xi Jinping a réaffirmé, lors du 19ème Congrès national du PCC, qui s'est tenu en octobre 2017, que

l'un des objectifs de la Chine pour 2020-2035 était d'« améliorer, aussi bien, [sa] (notre) capacité à s'engager dans des communications internationales que de raconter correctement les histoires de la Chine, de présenter une opinion de la Chine réelle, multi-dimensionnelle et panoramique et de renforcer le *soft power* du pays »[1028] (ETNC[1029], 2021 : 5).

8.2.2. Une définition et des objectifs multiples du *soft power* chinois

La définition et les objectifs du *soft power* chinois sont donc multiples et évoluent notamment en fonction du contexte international. Trois grandes écoles de pensée semblent aujourd'hui se conjuguer.

La première est qualifiée par He Shuang, docteure en géopolitique, comme « l'école culturelle ». Ce « courant dominant parmi les experts et les dirigeants chinois » (He, 2015 : 2) s'appuie sur les travaux du politologue Wang Huning et défend l'idée que « la culture devrait être la principale source d'offensive de charme de la Chine » (Barr, 2010 : 509). Parmi les partisans de cette école, certains insistent sur l'importance à accorder à « la culture traditionnelle » chinoise, tandis que d'autres placent au premier plan « la compétitivité culturelle » (He, 2015 : 2). Dans le premier cas, il s'agit avant tout de s'appuyer sur les « valeurs culturelles traditionnelles chinoises » que sont « l'harmonie au-delà des différences » (*he er bu tong*) et « l'harmonie entre l'homme et la nature » (*tian ren he yi*) pour « promouvoir le développement harmonieux entre les différentes civilisations » (He, 2015 : 2). Dans le second cas, l'objectif est plutôt de « favoriser l'industrie culturelle, renforcer la construction des marques culturelles, [et] promouvoir des produits culturels chinois sur le marché international » (He, 2015 : 2). En réalité, ces deux approches sont généralement complémentaires, comme les différentes manières dont le *soft power* chinois s'exprime à l'international le montrent.

La seconde école de pensée, désignée comme « politique », se fonde principalement sur les travaux de Yan Xuetong, chercheur à l'université de Tsinghua à Pékin (He, 2015 : 2). D'après lui, « la politique et la bonne gouvernance peuvent attirer davantage d'autres pays en agissant comme un modèle idéal d'une société juste et équitable (Yan, 2007) » (Barr,2010 : 509). L'enjeu est alors pour la Chine de « se doter d'institutions [politiques] crédibles en conformité avec les normes internationales », tout en s'intégrant « plus pleinement dans la diplomatie multilatérale, les programmes d'aide à l'étranger et les opérations de

[1028] « We will improve our capacity for engaging in international communication so as to tell China's stories well, present a true, multi-dimensional and panoramic view of China, and enhance our country's soft power ».
[1029] Réseau de think-tank européens sur la Chine (European Think-tank Network on China).

maintien de la paix » (Barr, 2010 : 509). Cette vision du *soft power* comme « politique » est qualifiée par la géographe Nashidil Rouiaï (2018 : 2) de « *soft power* traditionnel », puisque entamée avant les années 2000, notamment avec l'intégration de la République populaire de Chine au Conseil de sécurité de l'ONU en 1971.

La troisième manière d'aborder le *soft power* est celle « du rayonnement » qui se veut plus englobante (He, 2015 : 2). Il s'agit dans ce cas de « mettre l'accent sur la promotion de toutes les ressources utiles : la culture, les valeurs, le modèle du développement, les institutions internationales, l'image et la représentation nationales, la diplomatie publique, le sport, les expériences de la réussite économique ou encore la médecine traditionnelle chinoise, la force nationale globale et le rayonnement international de la Chine [Li, 2008] » (He, 2015 : 2). Ce dernier courant apparaît donc quasiment comme une synthèse de l'ensemble des écoles et courants internes précédemment cités, et semble se rapprocher le plus de ce qu'est actuellement le *soft power* chinois.

Devant la diversité de ces approches, certains auteurs proposent des définitions du *soft power* chinois plus englobantes, ayant une proximité avec « l'école du rayonnement ». Le géographe David Bénazéraf (2014 : 2) entend par exemple le *soft power* chinois comme « l'ensemble des outils non coercitifs mobilisés par l'État chinois et les acteurs sous son contrôle direct afin de servir les intérêts de la Chine ».

Ainsi, quelles que soient les définitions précises données au *soft power* chinois, toutes font référence aux mêmes objectifs. Ces derniers peuvent être classés selon différentes échelles, comme le propose Nashidil Rouiaï. À l'échelle internationale, l'enjeu est pour la Chine « d'améliorer son image » (Rouiaï, 2018 : 1). Selon Michael Barr, professeur de politique publique à l'université du Michigan, l'idée sous-jacente est que « plus le monde apprend à connaître la Chine, plus il l'aime » (Barr, 2010 : 514), ce qui justifie alors l'ensemble des outils, notamment médiatiques, mis en œuvre pour déployer cette stratégie du *soft power*. À l'échelle régionale, il s'agit surtout « d'accroître son influence et construire des relations pacifiques avec sa périphérie », et en particulier l'Est et le Sud-Est de l'Asie (Rouiaï, 2018 : 1). Enfin, au niveau national, l'objectif premier est de donner « une meilleure image du régime chinois [… afin] d'asseoir la légitimité du Parti » (Rouiaï, 2018 : 1).

8.2.3. Un *soft power* chinois aux outils variés

Bien qu'il ne soit pas cité explicitement parmi « les outils généralement reconnus du *soft power* chinois », le chant, par sa transversalité, en rejoint plusieurs, comme par exemple les instituts Confucius ou les chaînes de télévisions chinoises émettant à l'international, tous deux largement mobilisés au moment de la pandémie de covid-19. Selon David Bénazéraf (2014 : 6), ces outils incluent de manière générale « la réaffirmation d'un discours politique, une retenue sur les questions diplomatiques sensibles, une diplomatie culturelle et d'influence mais aussi les volets aide et commerce ». Nashidil Rouiaï complète cette analyse en mettant en avant par ordre d'apparition les cinq principaux outils concrets mis en œuvre par la Chine pour répondre à cet objectif de *soft power*.

Parmi les plus « traditionnels », en parallèle des opérations de maintien de la paix, depuis la fin des années 1990, une attention toute particulière est portée par la Chine à l'accentuation de « son rôle et [de] sa présence dans les différentes instances internationales et régionales » (Rouiaï, 2018 : 3). L'intégration de la Chine à l'Organisation mondiale du commerce en 2001 peut être perçue comme la première concrétisation de cette stratégie, suivie de nombreuses participations à « des forums internationaux », comme « l'Association de coopération économique pour l'Asie-Pacifique (APEC), le Dialogue Asie-Europe (ASEM) », et plus récemment, à un niveau régional, le lancement en 2014 de la « Banque asiatique de développement pour les infrastructures (BAII) » (Rouiaï, 2018 : 3).

Le projet le plus médiatisé de cette stratégie de visibilité accrue au sein des organisations régionales et internationales reste celui d'« une ceinture, une route » (*yi dai yi lu*), plus fréquemment connue en Occident sous l'appellation « nouvelles routes de la soie » (Rouiaï, 2018 : 3). L'ambition, au-delà des « enjeux économiques, énergétiques et politiques » engendrés par la création de cette « nouvelle génération de comptoirs transnationaux », est avant tout « symbolique » (Rouiaï,2018 : 3). Selon Nashidil Rouiaï (2018 : 3), il s'agit pour la Chine « d'accroître son influence » dans les pays où les ports des nouvelles routes de la Soie sont implantés, mais aussi « d'imposer sa vision de la mondialisation » et ainsi de « développer son *soft power* en […] Eurasie ». Lors de la célébration de ce projet et de l'ouverture de nouveaux ports, le chant est d'ailleurs généralement mobilisé. Cela a par exemple été le cas à Xi'an en 2017, à l'occasion de l'inauguration du chantier du centre de fret ferroviaire, départ du projet « une ceinture, une route » (*yi dai yi lu*), où la cérémonie a été introduite par la chanson « Chanter pour toi » (*Wei ni changge*).

Un autre outil de *soft power*, considéré comme relativement efficace notamment dans les pays occidentaux, est l'ouverture de centres dédiés à l'apprentissage de la langue et de la culture chinoise. Les instituts Confucius (*kongzi xueyan*), mis en place dès le milieu des années 2000, sont parmi les plus connus (Rouiaï, 2018 : 2). L'objectif est pour le gouvernement chinois de faire connaître une certaine idée de la culture, de la langue, de l'histoire et de la philosophie chinoises. Leur idée sous-jacente est alors qu'une meilleure compréhension de « l'émergence de la Chine ainsi que [d]es politiques et [d]es idées véhiculées par l'Empire du Milieu sur la scène internationale » (Rouiaï, 2018 : 2) est rendue possible. Le recensement, en 2019, de 548 instituts et 1 072 classes Confucius présents dans 154 pays et sur les cinq continents, atteste du succès de cette stratégie, du point de vue de l'implantation des structures, mais aussi en termes d'échanges entre les pays, comme ce fut le cas en 2020, lorsque la classe Confucius de l'école primaire Milburn de Coleraine a directement adressée son soutien à la Chine face à la pandémie. Un des atouts de ces instituts Confucius a également été de permettre « aux universités chinoises d'élargir leur éventail de contacts et d'échanges (Paradis, 2009) » (Barr, 2010 : 512), et ce notamment en Afrique où une coopération entre 19 universités chinoises et 29 africaines a été mise en place dès 2003 (Bénazéraf, 2014 : 14).

En parallèle, de nombreux Centres culturels de Chine sont également instaurés par les ambassades chinoises par-delà le monde. Leur mission de promotion de la culture chinoise se veut quelque peu plus spécifique, puisqu'elle s'appuie principalement sur « des expositions artistiques, des cours de calligraphie, des courses de bateaux-dragons »[1030] (ETNC, 2021 : 8).

Que ce soit au sein des instituts Confucius ou des Centres culturels de Chine, le chant est très souvent mis en avant. Pendant la pandémie, plusieurs Centres culturels ont par exemple été le relais de chansons écrites en collaboration entre artistes chinois et étrangers. Le Centre culturel de Chine à Paris propose aussi en plus de cours de langue, de calligraphie, d'instruments de musique chinoise, ou d'arts martiaux, des cours de théâtre chanté chinois[1031]. Dans plusieurs instituts Confucius, des chansons chinoises sont également travaillées pour faciliter l'apprentissage de la langue. La directrice de l'institut Confucius de l'université d'Antananarivo confiait ainsi le 13 mars 2022 à l'agence de presse chinoise Xinhua que « la langue est incluse dans la culture. Si on veut maîtriser une langue étrangère, la chanson est un moyen efficace »[1032]. Si, en France, peu de cours des instituts Confucius sont directement

[1030] « promote Chinese culture among the general European public through art exhibitions, calligraphy courses and dragon boat races, etc. ».
[1031] https://www.ccc-paris.org/cours/, consulté le 29 juillet 2022.
[1032] http://french.peopledaily.com.cn/Culture/n3/2022/0313/c31358-9970367.html, consulté le 29 juillet 2022.

consacrés au chant – hormis a priori en Alsace, où le chant est intégré à un cours de « talents et arts chinois »[1033] –, cette pratique semble plus répandue sur le continent africain. L'institut Confucius de Tanger partageait ainsi en décembre 2021 et en janvier 2022 sur leur compte Facebook des vidéos[1034] de « cours de chansons chinoises », présentés comme appréciés par les étudiants car « joignant l'utile à l'agréable ».

De nombreux concours de chant à destination des étrangers ont également récemment été mis en place. Le « concours de chants chinois pour les étudiants libanais » s'est par exemple tenu pour la première fois en 2019 à l'initiative principale de l'institut Confucius de l'université de Saint Joseph[1035] et perdure depuis. « Le concours de chansons chinoises en France »[1036] a été organisé pour la première fois en juillet 2021 par le Centre culturel de Chine à Paris et s'adresse uniquement à « des résidents français sans ascendances chinoises ». « La plus belle voix de Madagascar »[1037], concours de chansons chinoises, a également été initiée en 2022 notamment par l'institut Confucius de l'université d'Antananarivo et l'institut Confucius de l'université de Toamasina.

Le chant fait également partie des productions culturelles exportées par la Chine, toujours dans une stratégie de *soft power*. Ces chants rejoignent dans cette catégorie « la nourriture, la médecine traditionnelle, les estampes, la calligraphie, les arts martiaux », tous pensés comme « éléments d'attraction culturelle traditionnelle », plus « consensuels » et ainsi à même d'être « attracti[fs] à l'échelle internationale » (Rouiaï, 2018 : 5). Le cinéma, dont plusieurs chansons connues en Chine sont tirées, est également reconnu par « le gouvernement de Pékin [comme] […] l'un des outils indispensables du *soft power* chinois (Su, 2010 : 37) » (Rouiaï, 2018 : 6). L'industrie cinématographique chinoise, parfois qualifiée de « Chinawood » et « véritable monopole d'État », permet ainsi au pays « de jouer un rôle important sur la scène culturelle internationale », tout en promouvant « des images très orientées de son territoire et de son histoire » (Rouiaï, 2018 : 6).

Cette logique se perpétue lors de l'organisation ou de la participation de la Chine à de grands événements internationaux. La Chine se met alors en scène comme « un pays culturellement riche et ouvert » et dépeint le plus souvent les traits d'« une Chine impériale

[1033] https://www.confuciusalsace.org/cours-de-talents-et-arts-chinois.html, consulté le 29 juillet 2022.
[1034] https://ms-my.facebook.com/1755659424652934/videos/333422494983170/?__so__=permalink, https://m.facebook.com/www.uae.ma/videos/appr%C3%A9ciez-%C3%A0-chaque-fois-les-nouvelles-m%C3%A9lodies-propos%C3%A9es-par-nos-cours-de-chanso/913014586249528/, consultés le 29 juillet 2022.
[1035] http://french.peopledaily.com.cn/International/n3/2022/0101/c31356-9940056.html, consulté le 29 juillet 2022.
[1036] https://www.ccc-paris.org/evenement/concours-de-chansons-chinoises-en-france/, consulté le 29 juillet 2022.
[1037] http://french.peopledaily.com.cn/Culture/n3/2022/0313/c31358-9970367.html, consulté le 29 juillet 2022.

mythique et mythifiée » (Rouiaï, 2018 : 5). Ces réalisations se font souvent à l'appui du chant comme ce fut le cas pour les Jeux olympiques de 2018 à Pékin. L'idée initiale des dirigeants était alors à l'époque de « montrer au monde que la Chine était redevenue une puissance qui compte, qu'elle était pacifique, moderne et sur la voie de la prospérité » (Béja, 2011 : 5). Plusieurs réalités contextuelles ont cependant entaché cette vision idéaliste que proposait alors la Chine, que ce soit du fait des manifestations contre la politique menée au Tibet, ou la difficulté pour les étrangers d'obtenir des visas (Béja, 2011 : 6).

De même les Jeux olympiques d'hiver de 2022, qui se sont tenus du 4 février au 20 février, ont été présentés par le Président Xi Jinping, à l'occasion du 19ème Congrès du PCC en octobre 2017, comme « une manière [pour la Chine] de renforcer ses capacités de communication internationale » en présentant « de manière exhaustive une Chine réelle et pluridimensionnelle afin de contribuer au renforcement du *soft power* culturel du pays (Xi, 2017) » (Rouiaï, 2018 : 6). En février 2022, le contexte national et international assez tendu a toutefois de nouveau joué contre la stratégie du *soft power* chinois. La politique chinoise du zéro covid a ainsi entraîné la tenue de jeux quasi à huis clos, avec des conditions de vie pour les athlètes fortement critiquées à l'international. Le boycott diplomatique de plusieurs pays tels que les États-Unis, la Lituanie, le Canada, Royaume-Uni, l'Australie, la Nouvelle-Zélande et le Japon[1038] en raison de la politique chinoise menée au Xinjiang a également terni l'image de la Chine.

Pour faire face au traitement médiatique occidental, souvent considéré comme dépréciatif par le gouvernement chinois, ce dernier a donc, dès le début des années 2010, centré sa stratégie de *soft power* sur les médias chinois, qui constituent depuis, l'un de ses outils les plus centraux. Dès octobre 2010, les « médias chinois à l'étranger » ont ainsi été considérés par le PCC comme l'un des moyens d'« améliorer le *soft power* du pays » (Bénazéraf, 2014 : 10). À partir de 2006, la CCTV a émis en anglais, puis en français et en espagnol en 2007, ainsi qu'en arabe et en russe en 2009 (voir Tableau 13), avec « une vingtaine de bureaux de correspondants à l'étranger en partenariat avec plus de 200 groupes étrangers » et la mise à disposition sur Internet de nombreuses vidéos diffusées en direct (He, 2015 : 3). Cette dernière extension fait notamment suite au discours, en 2008, du président de la commission chargée de la propagande et du travail idéologique[1039]. Li Changchun annonçait

[1038] https://www.leparisien.fr/sports/JO/jo-dhiver-2022-quels-pays-participeront-au-boycott-diplomatique-a-pekin-28-01-2022-SC2PRDZYAVAGLCYFC6TBPAIL5I.php, consulté le 29 juillet 2022.
[1039] https://www.chinavitae.com/biography/Li_Changchun/career, consulté le 10 septembre 2022.

déjà « un financement de 5,6 milliards d'euros » dans l'objectif de « construire un système médiatique moderne et efficace » et de « renforcer l'influence des trois grands médias d'État » que sont « CCTV, *Le Quotidien du peuple* et l'Agence Xinhua » (He, 2015 : 3). L'idée principale était alors d'élargir l'audience des médias nationaux chinois pour qu'ils deviennent internationaux et promeuvent ainsi « le modèle chinois » en faisant concurrence « aux géants médiatiques occidentaux tels [la] CNN et [la] BBC », et qu'ils améliorent ainsi « l'influence et la position internationale de la Chine » (He, 2015 : 3).

En 2009, une version anglophone du *Quotidien du Peuple* (*Renmin ribao*) et du *Global Times* (*Huanqiu shibao*) furent lancées (He, 2015 : 3). Cette même année, la CNC (*Zhongguo xinhua xinwen dianshi wang – China Xinhua News Network Corporation*) fut également créée[1040] et donna lieu en 2010 au lancement d'« une station de télévision de nouvelles en continu 24h sur 24 », d'une « chaîne de télévision nationale sur Internet » (Barr, 2010 : 513) puis d'une chaîne anglophone de la CNC[1041]. À la même période, ces médias d'État ont lancé leur version web accessible en plusieurs langues (He, 2015 : 3). Le but recherché par le gouvernement était alors « de promouvoir une meilleure compréhension de la Chine et [d'] (à) essayer d'accroître l'influence de la culture chinoise au niveau international » (Barr, 2010 : 513). Ce volet médiatique du *soft power* a également été particulièrement mobilisé pendant la crise du covid-19, à l'appui des clips vidéo chantés diffusés sur plusieurs de ces médias implantés à l'étranger.

Bien qu'aucun chiffre officiel n'ait été communiqué, Michael Barr (2010 : 512) estime que la Chine « aurait affecté jusqu'à 45 milliards de RMB (6,5 milliards de dollars américains) pour l'expansion outre-mer de ses principales organisations étatiques ». Même s'il s'adresse à tous les pays, ce qui est ici appelé le « *soft power* médiatique » a surtout été appliqué sur le continent africain, dès lors considéré par David Bénazéraf (2014 : 10), comme « un laboratoire de cette stratégie ». En 2011, « plus de 12 milliards de dollars » ont par exemple été investis en Afrique pour le développement des « secteurs médiatiques » (He, 2015 : 3). Cet investissement a notamment permis le lancement en 2012 de la « chaîne publique CCTV Africa[1042] », qui a marqué un véritable « tournant » puisque la Télévision centrale de Chine « produi[sai]t et émet[tait] désormais depuis le continent [africain] » (Bénazéraf, 2014 : 20).

[1040] *French People Daily*, « Chine : une association d'artistes de télévision ouvre une branche à Xinhua », 23.12.2011, http://french.peopledaily.com.cn/Culture/7685628.html, consulté le 1er août 2022.
[1041] http://french.peopledaily.com.cn/Culture/7685628.html, consulté le 1er août 2022.
[1042] À partir de 2016, les chaînes dénommées CCTV Afrique, CCTV Français, CCTV Anglais, deviennent CGTN Afrique, CGTN Français, CGTN Anglais.

Tableau 13 : Les dates-clés de l'implantation à l'étranger des médias chinois

Date	Média instauré
2006	CCTV Anglais
2007	CCTV Français CCTV Espagnol
2009	CCTV Arabe CCTV Russe *Le quotidien du Peuple* en anglais *Global Times* en anglais Lancement de la chaîne en continu CNC
2010	CNC en anglais
2012	CCTV Afrique

Sources : He, 2015 : 3 ; Barr, 2010 : 513 et Bénazéraf, 2014 : 20

8.2.4. Un *soft power* chinois aux retombées variables selon les pays

Selon David Bénazéraf (2014 : 10), les pays africains sont présentés comme plus à même d'entendre « l'approche des médias chinois » que les Occidentaux. La manière dont sont traités « les sujets africains et sino-africains » est en effet présentée comme « différe[nte] radicalement de l'angle adopté par les médias occidentaux », considérée comme trop « négative » (Bénazéraf, 2014 : 20). La vision des Occidentaux des médias d'État chinois ne facilite pas non plus leur implantation, puisque les informations qui en émanent sont souvent considérées comme « peu crédibles ou fausses, voire comme de la propagande » (He, 2015 : 3).

Ce constat illustre alors les possibles limites de la stratégie chinoise, bien qu'il soit difficile de mesurer la « réussite du *soft power* » (Barr, 2010 : 515). Nashidil Rouiaï (2018 : 4) souligne également que « la stratégie médiatique du gouvernement chinois a un certain impact sur l'image de la Chine au sein des pays émergents, en particulier en Asie du Sud-Est, en Afrique et en Amérique du Sud ». Néanmoins, « son influence en Occident est beaucoup plus controversée et soumise à polémique » en raison du soupçon « d'une volonté propagandiste » de la part de la Chine (Rouiaï, 2018 : 4), tout comme les effets parfois « négatifs » du contexte national ou international qui contredisent les idées véhiculées par le *soft power* chinois.

Malgré cette méfiance de certains pays vis-à-vis des spécificités chinoises de la stratégie de *soft power*, ce dernier a largement été mobilisé par le gouvernement pendant la pandémie de covid-19 pour souligner le soutien accordé aux soignants et à l'ensemble des

populations touchées par la maladie, tout en promouvant aux yeux du monde l'efficacité de la gestion de crise chinoise basée notamment sur l'encadrement accru de la société durant cette période.

8.3. Une politique interne d'encadrement de la population appuyée par le chant particulièrement perçue à l'étranger durant la pandémie de covid-19

8.3.1. La campagne de vaccination chinoise, un premier épisode de médiatisation à l'étranger du chant comme outil de propagande en Chine

Compte tenu des observations menées depuis la France, les dimensions de contrôle et d'encadrement associées au chant en Chine semblent avoir été particulièrement médiatisées à l'étranger, notamment à l'occasion de la promotion de la campagne de vaccination chinoise. Premier pays à avoir initié une stratégie de vaccination contre le covid-19 dès l'été 2020, la Chine ne comptait toutefois que 4% de sa population vaccinée en mars 2021[1043]. Une fois ce constat dressé, plusieurs mesures gouvernementales ont dès lors été mises en place afin d'accélérer la campagne de vaccination et ainsi atteindre l'objectif politique d'un taux de 40 % de la population vaccinée en juin 2021[1044].

Plusieurs journalistes occidentaux ont alors relayé quelques-unes de ces mesures. Dès le 31 mars 2021, un article paru dans le *Courrier International* était intitulé « Propagande. En Chine, pour promouvoir la vaccination, des chansonnettes et de la contrainte ». Zhang Zhulin, journaliste français d'origine chinoise[1045], revenait alors sur le slogan chantonné deux jours plus tôt sur la CCTV par la présentatrice de télévision Li Zimeng (voir Planche 71). Interprété sur l'air entêtant de la chanson populaire chinoise « Apprendre à miauler » (*Xue miao jiao*), ce slogan « Nous nous vaccinerons ensemble, vacci, vacci, vaccinerons… » (*Women yiqi da yimiao, yiqi miao miao miao miao miao*), émanant de la Commission de la santé de la ville de Shenzhen (*Shenzhen shi weisheng jiankang weiyuanhui*), a ensuite été inscrit sur plusieurs banderoles accrochées dans l'espace public et repris pour en faire une chanson à part entière (voir Planche 72 et Chapitre 7 Planche 55). Cet article est aussi l'occasion pour le journaliste d'évoquer l'utilisation d'un phrasé rythmé, comme l'un des ressorts de « la machine de

[1043] Arnauld Miguet, Gaël Caron, J. Xiong, *et al.*, 11.03.2021, « Covid-19 : en Chine, une campagne de vaccination au ralenti », https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/vaccin/covid-19-en-chine-une-campagne-de-vaccination-au-ralenti_4329333.html, consulté le 16 mai 2023.
[1044] Wu Xulei et Marisa Lim, 28.04.2021, « Tenir une conversation sur la vaccination en Chine : quatre influenceurs actifs sur Weibo que vous devez connaître » (*Leading the Vaccine Conversation in China: Four Weibo Influencers You Need to Know*), Bridge Consulting, https://bridgebeijing.com/blogposts/leading-the-vaccine-conversation-in-china-four-weibo-influencers-you-need-to-know/, consulté le 16 mai 2023.
[1045] https://editionsdelaube.fr/auteurs/zhang-zhulin/, consulté le 16 mai 2023.

propagande ». Reprenant les propos d'un chroniqueur de Radio Free Asia, Zhang Zhulin indique en effet que, « sous le système centralisé actuel, l'unification de la pensée et de l'action est obtenue par ce genre de slogan », décrit auparavant comme marquant « de par sa répétition de sonorités ».

Planche 71 : La présentatrice de télévision Li Zimeng chantonne un slogan invitant chacun à se faire vacciner contre le covid-19



Source : http://www.yzwb.net/zncontent/1258223.html, consulté le 11 décembre 2022.

Planche 72 : Le slogan « Nous nous vaccinerons tous ensemble » repris en chanson et en images

a) Des banderoles rappellent le slogan dans l'espace public



Source : site Internet de la commission de la santé de la ville de Shenzhen, http://wjw.sz.gov.cn/wzx/content/post_8676753.html, consulté le 11 décembre 2022.

b) Des chansons reprennent le slogan comme refrain



Source : site Internet de la commission de la santé de la ville de Shenzhen, http://wjw.sz.gov.cn/wzx/content/post_8676753.html, consulté le 11 décembre 2022.

Ce n'est que quelques semaines plus tard, lorsque le clip vidéo « Vaccinez-vous sans attendre » (*Ganjin da*) (voir Chapitre 7 Planche 55) a été médiatisé en dehors des frontières continentales, que l'utilisation du chant par le gouvernement a été détaillé par plusieurs médias étrangers. Si certains, comme le quotidien hongkongais en langue anglaise *South China Morning Post*, mentionnent uniquement le fait que « la province du Sichuan en Chine a réalisé une chanson de rap pour encourager les vaccinations contre le covid-19 »[1046] en relayant le clip vidéo, d'autres insistent plus sur l'implication des autorités chinoises dans sa réalisation. Deux articles publiés le 25 mai 2021, l'un, dans le quotidien *La Dépêche*, intitulé « Covid-19 : la vidéo hip-hop des autorités chinoises pour inciter à se faire vacciner et atteindre "la Grande Muraille de l'immunité" » et, l'autre, dans le quotidien *20 Minutes*, titré « Les autorités chinoises font la promotion du vaccin via une chanson », établissent un lien entre chant et gouvernement. Les autorités chinoises sont ici présentées comme à l'origine d'une « vidéo surprenante, mêlant chant et danse »[1047] sur « un air entraînant » dont l'objectif affiché est de « promouvoir l'adoption du vaccin contre le coronavirus »[1048].

Sans pouvoir réaliser un relevé exhaustif de l'ensemble des articles publiés à ce sujet, ces derniers semblent plus nombreux que ceux évoquant l'utilisation du chant par le gouvernement chinois pour soutenir la population et le personnel mobilisé au cœur de la première vague partie de Wuhan. Seul un article intitulé « Jackie Chan et des artistes chinois chantent pour l'unité nationale contre le Coronavirus »[1049] publié le 10 février 2020 sur le site marocain d'actualités en langue française *Article.19ma* évoquait à demi-mot cette stratégie sans établir un lien direct entre chansons de soutien et gouvernement. Cette impression est confirmée a minima lorsqu'on se base sur le nombre de résultats obtenus sur le moteur de recherche Google selon des mots-clés précis, qui reflètent alors en partie l'intérêt porté à ce sujet – bien que les résultats proposés ne correspondent en réalité pas tous à ce qui était initialement recherché.

Le 16 mai 2023, environ 194 000 résultats étaient obtenus lorsque les mots-clés « Chine confinement chanson gouvernement » étaient recherchés en français, chiffre s'élevant

[1046] Avery Choi, 19.05.2021, « China's Sichuan province releases rap song to encourage Covid-19 vaccinations », https://www.scmp.com/video/coronavirus/3134088/chinas-sichuan-province-releases-rap-song-encourage-covid-19-vaccinations, consulté le 11 décembre 2022.

[1047] https://www.ladepeche.fr/2021/05/25/covid-19-la-video-hip-hop-des-autorites-chinoises-pour-inciter-a-se-faire-vacciner-et-atteindre-la-grande-muraille-de-limmunite-9565395.php, consulté le 11 décembre 2022.

[1048] https://www.20min.ch/fr/video/les-autorites-chinoises-font-la-promotion-du-vaccin-via-une-chanson-843237379127, consulté le 11 décembre 2022.

[1049] Article19.ma, 10.02.2020, « Jackie Chan et des artistes chinois chantent pour l'unité nationale contre le Coronavirus », https://article19.ma/accueil/archives/123580, consulté le 11 décembre 2022.

à environ 7 480 000 résultats pour une recherche de ces mêmes termes « China lockdown song government » traduits en anglais. À la même date, les mots-clés « Chine vaccination chanson gouvernement » obtenaient environ 722 000 résultats en français et environ 60 000 000 résultats pour les termes anglais « China vaccination song government ». Autrement dit, les articles en français faisant théoriquement référence à la campagne de vaccination par le chant étaient environ 4 fois supérieurs en nombre à ceux mentionnant l'utilisation du chant pendant le confinement. De même, les articles en anglais évoquant la vaccination, le chant et le gouvernement étaient 8 fois supérieurs que ceux évoquant le confinement. Ces résultats montrent que l'utilisation du chant par le gouvernement chinois pendant la campagne de vaccination a été beaucoup plus référencée et donc médiatisée en Occident que cette même utilisation du chant pour justifier le confinement ; et ce d'autant plus que plusieurs des résultats obtenus sous les mots-clés « Chine confinement chanson gouvernement » font en réalité référence à l'interdiction faite par le gouvernement de chanter à cette période.

8.3.2. Un contrôle des répertoires de chants exposé par les médias étrangers suite à la pandémie

Une fois le cœur de la première vague de l'épidémie de covid-19 en Chine passé, l'encadrement des activités de loisirs par le gouvernement s'est également exprimé par l'intérêt porté par des médias outre-mer à l'interdiction de plusieurs répertoires jusque-là admis au sein des karaokés et de l'espace public. Dès le mois de juillet 2021, des articles de journaux, notamment taïwanais, indiquaient la volonté du gouvernement central de la RPC de contrôler plus encore les *playlists* proposées au sein des karaokés. Un article du quotidien taïwanais *Youth Daily News* (*Qingnian Ribao*) publié le 11 juillet 2021 insiste ainsi dans son titre même sur le « contrôle de la pensée » perpétré par « le PCC [qui] censure les listes de chansons »[1050] (*Sixiang kongzhi – zhonggong shencha gedan qumu*). Le journaliste Guo Xiaobei indique alors que la commission de la Culture et du tourisme du PCC (*Zhonggong wenhua he lüyou bu*) a récemment publié sur son site Internet officiel un « Règlement provisoire sur la gestion du contenu musical de karaoké dans les lieux de divertissement de chant et de danse » à l'état de projet (*Gewu yule changsuo kala OK yinyue neirong guanli zanxing guiding (zhengqiu yijian gao)*).

[1050] Guo Xiaobei, 11.07.21, « Contrôle de la pensée – le PCC censure les listes de chansons » (*Sixiang kongzhi – zhonggong shencha ge dan qu mu*), *Youth Daily News*, https://www.ydn.com.tw/Content/Uploads/Newsletter/pdf/d03609eb-a94d-436d-ad45-f7d85f1428a8.pdf, consulté le 15 août 2021.

Ces dispositions insistent sur l'interdiction de chanter des chansons allant à l'encontre de l'article 13 du « Règlement relatif à l'administration des lieux de divertissement » (*Yule changsuo guanli tiaoli*). Cet article 13 stipule notamment que les chansons proposées au sein des lieux de divertissement ne doivent pas « porter atteinte à l'unité nationale, à la souveraineté ou à l'intégrité territoriale »[1051]. Pour Guo Xiaobei, ce nouveau règlement vise avant tout « les chansons en faveur de la liberté, de la démocratie, des droits de l'homme et de l'état de droit »[1052]. En s'appuyant sur les dires de plusieurs « spécialistes de la littérature et de l'histoire », sans préciser de noms, le journaliste souligne que cette restriction des répertoires autorisés reflète « le climat politique actuel » et la crainte d'une « instabilité sociale »[1053].

Les médias occidentaux semblent s'être emparés de cette question à la mi-août 2021, au moment où cette nouvelle réglementation a été précisée et détaillée. De nombreuses chaînes de télévision mondialement connues telles que la BBC[1054], CNN[1055], Deutsche Welle[1056] ou encore France Info[1057] ont ainsi relayé cette décision, reprise par certains journaux comme *The Independent*[1058], *The Guardian*[1059] ou le magazine d'économie *Capital*[1060]. De nouvelles

[1051] « weihai guojia tongyi, zhuquan huozhe lingtu wanzheng deng », https://www.ydn.com.tw/Content/Uploads/Newsletter/pdf/d03609eb-a94d-436d-ad45-f7d85f1428a8.pdf, consulté le 15 août 2021.
[1052] « sheji dao ziyou minzhu, renquan fazhi zheyang de gequ », https://www.ydn.com.tw/Content/Uploads/Newsletter/pdf/d03609eb-a94d-436d-ad45-f7d85f1428a8.pdf, consulté le 15 août 2021.
[1053] « wenshi xuezhe zhichu », « dangqian de zhengzhi qifen », « shehui bu wending », https://www.ydn.com.tw/Content/Uploads/Newsletter/pdf/d03609eb-a94d-436d-ad45-f7d85f1428a8.pdf, consulté le 15 août 2021.
[1054] Yvette Tan, 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons de karaokés aux "contenus illégaux" » (*China to ban karaoke songs with 'illegal content'*), https://www.bbc.com/news/world-asia-china-58168638, consulté le 20 mai 2023.
[1055] Shawn Deng et Amy Woodyat, 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons de karaoké qui mettent en danger l'unité nationale » (*China is banning karaoke songs that endanger national unity*), https://edition.cnn.com/travel/article/china-karaoke-intl-scli/index.html, consulté le 20 mai 2023.
[1056] Farah Bahgat, 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons "blessantes" des karaokés » (*China to ban 'harmful' songs from karaoke venues*), https://www.dw.com/en/china-to-ban-harmful-songs-from-karaoke-venues/a-58825347, consulté le 20 mai 2023.
[1057] Elise Delève, 13.08.2021, « En Chine, le pouvoir censure les chansons des karaokés », https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-monde-est-a-nous/en-chine-le-pouvoir-censure-les-chansons-des-karaokes_4703777.html, consulté le 20 mai 2023.
[1058] Maroosha Muzaffar, 11.08.2021, « La Chine établit une liste des chansons qui "menacent l'unité nationale" interdites au sein des karaokés afin de renforcer la censure »(*China to establish banned list of karaoke songs that 'endanger national unity' in further clampdown*), https://www.independent.co.uk/asia/china/china-karaoke-songs-illegal-content-b1900544.html, consulté le 20 mai 2023.
[1059] Agence Reuters, 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons de karaokés aux "contenus illégaux" qui mettent en danger l'unité nationale » (*China to ban karaoke songs with 'illegal content' that endangers national unity*), https://www.theguardian.com/world/2021/aug/11/china-to-ban-karaoke-songs-with-content-that-endangers-national-unity, consulté le 20 mai 2023.
[1060] Lina Fourneau, 15.08.2021, « La Chine va interdire certaines chansons dans les karaokés pour une raison bien précise », https://www.capital.fr/economie-politique/la-chine-va-interdire-certaines-chansons-dans-les-karaokes-pour-une-raison-bien-precise-1412007, consulté le 20 mai 2023.

thématiques figurent dans la liste des chansons devant être bannies par les karaokés dès le 1er octobre 2021, parmi lesquelles : des chansons qui promeuvent « la haine et la discrimination raciale », d'autres qui « vont à l'encontre des politiques religieuses de l'État » et enfin certaines qui « font la promotion de l'obscénité, du jeu, de la violence et des activités criminelles »[1061]. Les karaokés sont également invités à remplacer ces chansons par d'autres « saines et exaltantes »[1062].

Bien qu'aucune liste officielle précisant les noms des chansons interdites ne soit accessible, plusieurs journalistes supposent que cette dernière sera assez semblable à celles qui ont été précédemment établies. D'après un article publié en chinois le 25 août 2011 sur le site Internet de RFI[1063], cette année-là, au total 300 chansons ont été interdites, parmi lesquelles une majorité de titres de chanteurs hongkongais et taïwanais tels que Jay Chou, Zhang Huimei, Fang Datong et Xu Zhian, mais aussi des chansons d'artistes étrangers comme Lady Gaga ou Michael Jackson. Ces chansons étaient alors présentées comme « des produits de musique en ligne illégaux » puisque « importés, non examinés et non approuvés par le ministère de la Culture »[1064] avant leur diffusion. Elles étaient alors désignées comme « mettant en danger la sécurité de la culture nationale »[1065].

En 2015, 120 chansons du même type ont, elles aussi, était interdites, aussi bien sur Internet que dans les karaokés, car considérées comme « promouvant l'obscénité, la violence, le crime ou l'atteinte à la moralité sociale »[1066]. À l'époque, des chansons d'origine chinoise aux titres jugés subversifs comme « Pas d'argent, pas d'amis » (*Mei qian mei pengyou*) du

---

[1061] « Other songs that are set to be banned include those which: Incite ethnic hatred and ethnic discrimination, […] Violate the state's religious policies, Propagate obscenity, gambling, violence and other criminal activities », https://www.bbc.com/news/world-asia-china-58168638, consulté le 20 mai 2023.

[1062] « to supply "healthy and uplifting" music », https://www.dw.com/en/china-to-ban-harmful-songs-from-karaoke-venues/a-58825347 et https://www.theguardian.com/world/2021/aug/11/china-to-ban-karaoke-songs-with-content-that-endangers-national-unity, consultés le 20 mai 2023.

[1063] Cao Guoxing, 25.08.2011, « Le ministère chinois de la Culture annonce un troisième lot de "chansons interdites" sur Internet » (*Zhongguo wenhua bu gongbu di san pi wangluo « jin ge »*), https://www.rfi.fr/cn/%E4%B8%AD%E5%9B%BD/20110825-%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%96%87%E5%8C%96%E9%83%A8%E5%85%AC%E5%B8%83%E7%AC%AC%E4%B8%89%E6%89%B9%E7%BD%91%E7%BB%9C%E2%80%9C%E7%A6%81%E6%AD%8C%E2%80%9D, consulté le 20 mai 2023.

[1064] « weigui wangluo yinyue chanpin […] jinkou wangluo yinyue chanpin yingdang jing wenhua bu neirong shencha tongguo », https://www.rfi.fr/cn/%E4%B8%AD%E5%9B%BD/20110825-%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%96%87%E5%8C%96%E9%83%A8%E5%85%AC%E5%B8%83%E7%AC%AC%E4%B8%89%E6%89%B9%E7%BD%91%E7%BB%9C%E2%80%9C%E7%A6%81%E6%AD%8C%E2%80%9D, consulté le 20 mai 2023.

[1065] « weihai guojia wenhua anquan », https://www.rfi.fr/cn/%E4%B8%AD%E5%9B%BD/20110825-%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%96%87%E5%8C%96%E9%83%A8%E5%85%AC%E5%B8%83%E7%AC%AC%E4%B8%89%E6%89%B9%E7%BD%91%E7%BB%9C%E2%80%9C%E7%A6%81%E6%AD%8C%E2%80%9D, consulté le 20 mai 2023.

[1066] « trumpeted obscenity, violence, crime or harmed social morality », https://www.bbc.com/news/world-asia-china-58168638, consulté le 20 mai 2023.

groupe de rap undergound pékinois In3 (*Yin san er*), « Je ne veux pas aller à l'école » (*Bu xiang shangxue*) et « Coup d'un soir » (*Yiyeqing*) du groupe de rap chinois Xinjiekou (*Xinjiekou zuhe*), « Jouer à avoir la tête qui tourne[1067] » (*Yaotou wan*) du chanteur de musique pop originaire de l'Anhui Xu Song, mais aussi « Péter » (*Fangpi*)[1068] du chanteur taïwanais Chang Chen-yue aussi appelé A-Yue Chang, ou « J'aime les filles taïwanaises » (*Wo ai tai mei*)[1069] du même chanteur accompagné du rappeur taïwanais MC Hot dog avaient été mises sur liste noire (voir Planche 73). En 2019, cette liste avait également été complétée en incluant notamment certaines chansons interprétées par les Hongkongais au moment des manifestations contre la loi d'extradition.

[1067] Ce titre est lui-même un jeu de mots, puisque le terme *yaotouwan* peut aussi vouloir dire ecstasy.
[1068] https://edition.cnn.com/travel/article/china-karaoke-intl-scli/index.html, consulté le 20 mai 2023.
[1069] https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-monde-est-a-nous/en-chine-le-pouvoir-censure-les-chansons-des-karaokes_4703777.html, consulté le 20 mai 2023.

Planche 73 : Des exemples de chansons interdites en Chine dès 2015

a) « Pas d'argent, pas d'amis »
(*Mei qian mei pengyou*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=fc_LYG_DVdM, consulté le 20 mai 2023.

b) « Je ne veux pas aller à l'école »
(*Wo bu xiang qu xuexiao*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=BbhLEclpcUk, consulté le 20 mai 2023.

c) « Coup d'un soir »
(*Yiyeqing*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=QF-wTOR1jL8, consulté le 20 mai 2023.

d) « Jouer à avoir la tête qui tourne »
(*Yaotouwan*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ToLXMNcqVyQ, consulté le 20 mai 2023.

e) « Péter »
(*Fangpi*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=v8gIvYC8DlQ, consulté le 20 mai 2023.

f) « J'aime les filles taïwanaises »
(*Wo ai tai mei*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ZQ8mn5fS5_M, consulté le 20 mai 2023.

La plupart des journalistes insistent sur la censure exercée par le gouvernement chinois, reflétée par cette nouvelle interdiction. Ce terme de « censure » figure par exemple dans le titre même de l'article publié par France Info[1070]. Il est aussi employé comme sous-titre dans l'expression « une censure courante » au sein de l'article publié dans *Le Capital*. La journaliste de la BBC indique également que « la censure est fréquente en Chine »[1071]. Ces mêmes propos sont repris dans l'article de CNN qui précise que cette censure se fait aussi bien « en ligne que par d'autres moyens »[1072]. Lorsque ce terme n'est pas employé précisément, les médias y font tout de même allusion. La journaliste de la Deutsche Welle souligne par exemple que « le pays a l'un des environnements les plus restrictifs au monde pour les médias et la presse »[1073]. Cette même constatation est dressée dans l'article de *The Guardian* qui précise : « La Chine régule et nettoie le contenu […] des réseaux sociaux et des sites Internet à l'extrême »[1074].

Maroosha Muzaffar, correspondante en Asie pour le quotidien britannique *The Independent*, explique également que « la Chine régule ses médias de manière rigoureuse »[1075]. Elle indique toutefois que plusieurs experts voient en cette interdiction de plusieurs chansons, une manière de limiter l'influence occidentale sur le continent chinois[1076]. D'après la journaliste, en avril 2021, soit quelques mois avant la nouvelle réglementation sur les chansons diffusées dans les lieux de divertissement, plusieurs chaînes de télévisions chinoises se sont vues dans l'obligation de « brouiller les logos de toutes les marques occidentales dans leurs programmes »[1077], a priori en lien avec les préoccupations montantes des Occidentaux vis-à-vis de la minorité ouïghoure. Il est également indiqué que « précédemment, la Chine a également interdit aux chaînes de télévision de diffuser tout type de contenu montrant une

[1070] https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-monde-est-a-nous/en-chine-le-pouvoir-censure-les-chansons-des-karaokes_4703777.html, consulté le 20 mai 2023.
[1071] « Censorship is common in China », https://www.bbc.com/news/world-asia-china-58168638, consulté le 20 mai 2023.
[1072] « Censorship – online and otherwise – is common in China », https://edition.cnn.com/travel/article/china-karaoke-intl-scli/index.html, consulté le 20 mai 2023.
[1073] « The country also has one of the world's most restrictive environments for media and the press », https://www.dw.com/en/china-to-ban-harmful-songs-from-karaoke-venues/a-58825347,consulté le 20 mai 2023.
[1074] « China heavily regulates and scrubs content […] from social media and websites », https://www.theguardian.com/world/2021/aug/11/china-to-ban-karaoke-songs-with-content-that-endangers-national-unity, consulté le 20 mai 2023.
[1075] « China regulates its media rigorously », https://www.independent.co.uk/asia/china/china-karaoke-songs-illegal-content-b1900544.html,
consulté le 20 mai 2023.
[1076] Maroosha Muzaffar, 11.08.2021, « La Chine établit une liste des chansons qui "menacent l'unité nationale" interdites au sein des karaokés afin de renforcer la censure »(*China to establish banned list of karaoke songs that 'endanger national unity' in further clampdown*), https://www.independent.co.uk/asia/china/china-karaoke-songs-illegal-content-b1900544.html, consulté le 20 mai 2023.
[1077] « blurring out logos of any Western brands in their programmes ».

"admiration pour le mode de vie occidental ou des blagues sur les traditions chinoises" »[1078]. Un article publié le 31 août 2016 sur CNN[1079] confirme la mise en place de cette interdiction, prise en même temps que la proscription de scènes visuelles trop clivantes, de sciences-fictions, ou défendant l'homosexualité au cours de l'année 2016.

Les répertoires et les artistes occidentaux, et ce notamment depuis les années 2010, semblent effectivement être l'objet d'une réelle méfiance de la part des autorités. Dans un article publié en 2013, le juriste et musicologue Gilles Demonet (2013 : 130) souligne « la phraséologie aux accents bellicistes » utilisée au mois d'octobre 2011 lors de la décision du Comité central du Parti communiste chinois concernant l'approfondissement de la réforme culturelle structurelle (*Central Committee of the Chinese Communist Party Decision Concerning Deepening Cultural Structural Reform*) : « invasion de l'offre culturelle occidentale », « sauvegarde de la sécurité culturelle nationale », « défense contre les assauts de l'Occident sur la culture et l'idéologie du pays », « escalade de la guerre ». Suite à cette décision, un contrôle d'autant plus strict a été appliqué notamment vis-à-vis des « récitals de chansons particulièrement surveillés du fait de leur aptitude à véhiculer "des idées, des opinions et des émotions" » (Demonet, 2013 : 132). Les soupçons envers les répertoires occidentaux conduisent également à la mise en place de quotas de représentations occidentales par lieux (Demonet, 2013 : 131). Il est également nécessaire pour les chanteurs, et plus largement les artistes, leurs producteurs et leurs agents, d'obtenir des autorisations préalables en plus des visas adéquats. L'un des fondateurs, d'origine étrangère, d'une des chorales étudiées à Shanghai, qui chante principalement des répertoires européens classiques soulignait cette difficulté lors d'un entretien mené en 2017 : « Notre objectif est d'obtenir des papiers de la part du gouvernement chinois, car sans on ne peut pas se produire. Mais cela n'est pas facile car le gouvernement est de plus en plus restrictif »[1080]. D'autres chanteurs originaires des États-Unis, qui interprètent principalement du jazz et du *blues*, précisaient ce durcissement des conditions pour pouvoir se produire en Chine :

[1078] « China has previously also barred television channels from airing any kind of content that shows any "admiration for the Western lifestyle or jokes about Chinese traditions" ».
[1079] James Griffiths, 31.08.2016, « Les "modes de vie occidentaux", les décolletés et les voyages temporels sont interdits à la télévision chinoise » (*Banned on Chinese TV: 'Western lifestyles', cleavage and time travel*), CNN, https://edition.cnn.com/2016/08/31/asia/china-banned-on-tv-censorship/index.html, consulté le 20 mai 2023.
[1080] « Our goal is to obtain paperwork from the Chinese government because without you can't performed and it's not easy because the government is more and more restrictive », extrait d'entretien réalisé le 14 février 2017.

« **A**: Vous devez avoir le bon visa pour pouvoir vous produire, c'est-à-dire un visa pour artiste et un permis de travail. Pour faire ma demande de visa, j'ai dû envoyer une vidéo d'une heure d'une de mes performances pour qu'elle soit examinée et qu'ensuite, le gouvernement autorise ma demande de visa. C'est comme une licence et, si tu n'as pas le bon visa, tu peux aller en prison. Il y a quelques histoires de groupes de musique qui sont allés en prison, parce qu'ils n'avaient pas le bon visa. Il y a donc des règles qu'on doit obligatoirement suivre.

B : Depuis que Xi Jinping est arrivé au pouvoir, ces règles sont de plus en plus strictes en raison de la campagne anti-corruption, qui inclut également ce qui peut être jouer dans un club ou non.

A : La chose à laquelle je dois vraiment faire attention, c'est quand je dois jouer en dehors de Shanghai. B. est venue ici avec un visa pour enseigner l'anglais donc elle ne peut pas jouer en dehors de l'école de langue et de musique qu'on a créée. Tu dois donc toujours t'assurer que tu as le bon document même quand quelqu'un te propose du travail. C'est le cas même si tu es un grand musicien connu ailleurs dans le monde. Le directeur d'une école très connue aux États-Unis a été conduit en prison parce qu'il n'avait pas le bon document »[1081].

Entretien réalisé le 6 février 2017.

Même si la réalité des faits décrits n'a pas pu être corroborée par d'autres sources, ce témoignage confirme les craintes des artistes étrangers en Chine vis-à-vis du renforcement du contrôle des autorités chinoises. Cette méfiance accrue envers les artistes occidentaux et les répertoires plus underground a certainement aussi à voir avec les fermetures récentes à Shanghai de certains bars déjà étudiés, ce qui contribue à minimiser l'influence occidentale et à privilégier les lieux de chant promouvant le patrimoine vocal national.

[1081] « A: You need to have the correct visa to perform, that is to say a performance visa and a work permit. And to apply, I have to send a video of one-hour performance to be examined and then authorised by the government. It's like a license and if you don't have it you go in jail. There are some stories of bands who go in jail because they had not the good visa. So, there are rules you need to follow. / B: And since Xijinping access to power rules are stricter because it's anti-corruption campaign include also who can play or not in a club / A: The thing that I have to really pay attention to is playing outside Shanghai. And Chantal comes here with a visa to teach English, so she can't play outside the Jazz School. So, you always need to make sure you have the right paper even when people offer you a good job. And it's the case even if you are a famous musician in New-York. Indeed, the principal of a very famous NY school went to jail because he didn't have the right paper ».

8.3.3. Une répression des activités de chant spontanées à Shanghai, largement relayée par les médias étrangers

Le contrôle des activités de chant par le gouvernement chinois a également été particulièrement documenté à l'étranger, lors du confinement généralisé de Shanghai décrété à partir du 1er avril 2022[1082]. Plusieurs journaux ont ainsi souligné l'interdiction faite aux habitants de chanter depuis leur fenêtre. Qu'il s'agisse par exemple de quotidiens britanniques comme *The Times*[1083]ou *The Independent*[1084], mais aussi de magazines américains comme *Insider*[1085] ou *Newsweek*[1086], de chaînes d'informations indiennes comme *Times of India*[1087] ou *Times Now World* [1088] ou encore de quotidiens et d'hebdomadaires français comme *Libération* [1089], *L'Indépendant*[1090] ou *L'Obs*[1091], tous font mention de l'utilisation par les autorités chinoises de drones pour rappeler les règles du confinement aux habitants. L'interdiction posée par le gouvernement municipal, au début du mois d'avril 2022, de chanter aux fenêtres est généralement mise en exergue dès les premières lignes. La teneur du message diffusé est également rappelée, le plus souvent à l'appui d'une vidéo de la séquence en question, comme c'est le cas dans l'article du *Times* intitulé « Des drones de confinement enjoignent les habitants de Shanghai de ne pas chanter aux fenêtres »,[1092] au sein duquel il est indiqué qu'une voix

[1082] https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/05/05/a-shanghai-journal-de-bord-d-un-confinement-sans-fin_6124857_3244.html, consulté le 17 mai 2023.
[1083] https://www.thetimes.co.uk/article/drone-tells-shanghais-citizens-in-lockdown-not-to-sing-from-their-windows-zcwkwwb60, consulté le 17 mai 2023.
[1084] https://www.independent.co.uk/tv/news/shanghai-china-covid-lockdown-drone-b2055301.html, consulté le 17 mai 2023.
[1085] https://www.insider.com/shanghai-deploys-drones-robot-dogs-broadcast-covid-19-lockdown-guidelines-2022-4, consulté le 17 mai 2023.
[1086] https://www.newsweek.com/shanghai-residents-told-control-your-thirst-freedom-amid-lockdown-1695649, consulté le 17 mai 2023.
[1087] https://timesofindia.indiatimes.com/videos/viral-videos/viral-video-did-china-threaten-people-of-shanghai-with-drones/videoshow/90706935.cms?from=mdr, consulté le 17 mai 2023.
[1088] https://www.timesnownews.com/world/chinese-drones-warn-shanghai-residents-to-control-the-souls-desire-for-freedom-and-follow-covid-19-restrictions-article-90739601, consulté le 17 mai 2023.
[1089] https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/covid-shanghai-confine-les-habitants-epies-par-des-drones-moralistes-20220406_76T2LCSRDRCLLI66JNUY73CUU4/#:~:text=Covid%3A%20Shanghai%20confin%C3%A9%2C%20les%20habitants%20%C3%A9pi%C3%A9s%20par%20des%20drones%20moralistes,-Article%20r%C3%A9serv%C3%A9%20aux&text=Fortement%20touch%C3%A9e%20par%20le%20Covid,ses%2026%20millions%20d'habitants, consulté le 17 mai 2023.
[1090] https://www.lindependant.fr/2022/04/11/covid-19-nouvrez-pas-la-fenetre-et-ne-chantez-pas-quand-un-drone-ordonne-aux-habitants-de-shanghai-darreter-de-contester-le-confinement-10229602.php, consulté le 17 mai 2023.
[1091] https://www.nouvelobs.com/monde/20220407.OBS56783/a-shanghai-des-robots-et-des-drones-surveillent-25-millions-de-confines.html, consulté le 17 mai 2023.
[1092] Dave Yin, 07.04.2022, « Lockdown drone warns Shanghai residents not to sing from windows », https://www.thetimes.co.uk/article/drone-tells-shanghais-citizens-in-lockdown-not-to-sing-from-their-windows-zcwkwwb60, consulté le 17 mai 2023.

féminine provenant du drone indique « Contrôlez la soif de liberté de votre âme. N'ouvrez pas les fenêtres et ne chantez pas »[1093].

L'intégralité du message, analysée par le linguistique Ben Zimmer dans un article intitulé « La citation marquante du drone de Shanghai : "contrôler le désir de liberté de votre âme" »[1094] publié sur le blog collaboratif de linguistique de l'université de Pennsylvanie, est en réalité plus précise et semble avoir été diffusée uniquement à destination d'un des petits quartiers résidentiels de Shanghai. Le message délivré indique en effet : « Amis du petit quartier résidentiel Jiuting Jiayuan[1095], pendant la période de lutte contre l'épidémie, veuillez appliquer strictement les mesures du gouvernement municipal pour prévenir l'épidémie, contrôlez la soif de liberté de votre âme et n'ouvrez pas les fenêtres pour chanter, car ce comportement pourrait accroître le risque de transmission de l'épidémie »[1096] (voir Planche 74). D'autres messages du même type non relayés à l'étranger ont toutefois pu être diffusés dans d'autres secteurs résidentiels de la métropole shanghaienne, si ce n'est dans d'autres villes chinoises.

Planche 74 : L'interdiction de chanter, relayée par un drone au sein du petit secteur résidentiel Jiayuan de Jiuting



Source : https://www.independent.co.uk/tv/news/shanghai-china-covid-lockdown-drone-b2055301.html, consulté le 17 mai 2023.

[1093] « Control your soul's thirst for freedom. Do not open your windows and sing », https://www.thetimes.co.uk/article/drone-tells-shanghais-citizens-in-lockdown-not-to-sing-from-their-windows-zcwkwwb60, consulté le 17 mai 2023.
[1094] Ben Zimmer, 08.05.2022, « La citation marquante du drone de Shanghai : "contrôler le désir de liberté de votre âme" » (*Epochal Shanghai drone quote: "Control your soul's desire for freedom"*), https://languagelog.ldc.upenn.edu/nll/?p=54556, consulté le 17 mai 2023.
[1095] Le petit quartier résidentiel Jiuting Jiayuan (*Jiuting jiayuan xiaoqu*) est situé dans la communauté résidentielle de Jiutingzhen (*Jiutingzhen shequ*) dans l'arrondissement de Songjiang (*Songjiang qu*). Source : https://sh.lianjia.com/xiaoqu/5011000001098/, consulté le 17 mai 2023.
[1096] « Jiuting jiayuan de jumin pengyoumen, zai yiqing feng kong qijian, qing yange zunshou shi zhengfu xiangguan fangyi guiding kongzhi linghun dui ziyou de kewang, buyao kai chuang gechang, ci xingwei you yiqing chuanbo de fengxian ».

Plusieurs journalistes ont interprété cet épisode comme une manière pour le gouvernement chinois de tenter de contrôler la colère montante de nombreux résidants confinés. Le journaliste français d'origine chinoise Zhifan Liu, qui travaille pour le quotidien *Libération,* indiquait ainsi, après avoir fait mention de l'utilisation de drones dans un article publié le 6 avril 2022[1097], que : « depuis plusieurs jours, la colère gronde aussi rapidement que la lassitude gagne une partie des 26 millions d'habitants de la mégalopole ». Léa Gorius[1098], journaliste à *L'Obs* suggère également un lien entre cette lassitude des habitants et l'utilisation de drones par l'État chinois « pour mater la pandémie et surveiller sa population ». Pour certains, comme Hugo Martin[1099], qui travaille pour *L'Indépendant*, ces mesures viseraient avant tout à entraver la contestation des habitants qui « commenc[ent] à crier aux fenêtres de leurs appartements […] contre le confinement très strict » et le manque de nourriture.

Un lien direct entre ces deux éléments est établi dans un article intitulé « Des drones chinois avertissent les habitants de Shanghai "de contrôler le désir de liberté de leur âme" et d'appliquer les restrictions liées au covid-19 »[1100] publié le 9 avril 2022 sur le site de la chaîne indienne d'informations en langue anglaise *Times Now News*. Le journaliste, y indique alors : « Tandis que les habitants se plaignent sur les réseaux sociaux qu'ils manquent de nourriture et d'autres objets de première nécessité, les autorités envoient des drones au-dessus de leur appartement pour leur dire de […] respecter les restrictions liées au covid-19 »[1101]. Quelques lignes plus loin, ce journaliste précise que, quelques jours auparavant, « les habitants se sont vus interdire de sortir de chez eux et, en signe de protestations, ils chantent "Pourquoi nous

[1097] Zhifan Liu, 06.04.2022, « Covid : Shanghai confiné, les habitants épiés par des drones moralistes », https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/covid-shanghai-confine-les-habitants-epies-par-des-drones-moralistes-20220406_76T2LCSRDRCLLI66JNUY73CUU4/, consulté le 17 mai 2023.

[1098] Léa Gorius, 07.04.2022, « À Shanghai, des robots et des drones surveillent 25 millions de confinés », https://www.nouvelobs.com/monde/20220407.OBS56783/a-shanghai-des-robots-et-des-drones-surveillent-25-millions-de-confines.html, consulté le 17 mai 2023.

[1099] Hugo Martin, 11.04.2022, « Covid-19 : "N'ouvrez pas la fenêtre et ne chantez pas", quand un drone ordonne aux habitants de Shanghai d'arrêter de contester le confinement », https://www.lindependant.fr/2022/04/11/covid-19-nouvrez-pas-la-fenetre-et-ne-chantez-pas-quand-un-drone-ordonne-aux-habitants-de-shanghai-darreter-de-contester-le-confinement-10229602.php, consulté le 17 mai 2023.

[1100] *Times Now News*, 09.04.2022, « Des drones chinois avertissent les habitants de Shanghai "de contrôler le désir de liberté de leur âme" et d'appliquer les restrictions liées au covid-19 » (*Chinese drones warn Shanghai residents to 'control the soul's desire for freedom' and follow COVID-19 restrictions*), https://www.timesnownews.com/world/chinese-drones-warn-shanghai-residents-to-control-the-souls-desire-for-freedom-and-follow-covid-19-restrictions-article-90739601, consulté le 17 mai 2023.

[1101] « While angry residents on social media are complaining that they are running out of food and other essential items, authorities are using drones above their apartments telling them to "control the soul's desire for freedom" and follow COVID-19 restrictions », https://www.timesnownews.com/world/chinese-drones-warn-shanghai-residents-to-control-the-souls-desire-for-freedom-and-follow-covid-19-restrictions-article-90739601, consulté le 17 mai 2023.

affamez-vous ?" depuis leurs balcons »[1102]. L'envoi d'un drone qui exhorte les habitants à ne pas chanter aux fenêtres est alors présenté comme une réponse directe à la contestation des habitants.

La médiatisation spécifique à l'étranger de cet encadrement de la population, alors même que chanter aux fenêtres avait déjà été interdit à Wuhan[1103], tient certainement de l'utilisation de drones, qui « déshumanise » d'autant plus le rapport du gouvernement à la population chinoise, dans un contexte de politique zéro covid abandonnée dans la plupart des autres pays. Le caractère international de Shanghai, réputée pour être une ville plus ouverte sur le monde, explique certainement aussi en partie cette médiatisation accrue.

[1102] « Residents have been banned from leaving their homes and in protest they are signing "why are you starving us?" from their balconies », https://www.timesnownews.com/world/chinese-drones-warn-shanghai-residents-to-control-the-souls-desire-for-freedom-and-follow-covid-19-restrictions-article-90739601, consulté le 17 mai 2023.

[1103] Le quotidien de Chine continentale *National Business Daily* indiquait dans une brève publiée le 27 janvier 2020 que les Médecins de l'hôpital Union de Wuhan (*Wuhan xiehe yisheng*) appelaient à « arrêtez immédiatement de chanter aux fenêtre en raison du risque associé de propagation de la pneumonie » (*Liji jiao ting kai chuang changge shijian, you chuanbo feiyan keneng*), http://www.nbd.com.cn/articles/2020-01-27/1403293.html, consulté le 17 mai 2023.

Ce chapitre centré sur l'utilisation par le gouvernement chinois du chant comme outil politique s'est appuyé sur plusieurs exemples de chansons mises en avant au cours de la pandémie de covid-19. Les différents soutiens « en chanson » adressés à la Chine par plusieurs partenaires occidentaux ont ainsi été relayés par de nombreux sites chinois d'informations. Que ces marques de soutien soient nées de relations institutionnelles antérieures – par exemple dans le cadre de jumelages entre lycées ou au sein d'instituts Confucius – ; qu'elles soient exprimées à l'initiative de Chinois d'outre-mer ; ou qu'elles témoignent d'une sympathie de la part de chorales, d'étudiants ou d'artistes s'étant produits auparavant en Chine, toutes ont été présentées sur le continent comme le signe d'un soutien international, en particulier occidental, vis-à-vis de la Chine. La coréalisation entre artistes chinois et étrangers de chansons appelant à une coopération internationale pour vaincre l'épidémie apparaît également comme une manière pour la Chine de montrer sa volonté de maintenir des liens internationaux préexistants, malgré la fermeture des frontières et le repli consécutif des nations sur elles-mêmes.

Cette attention portée par les artistes mais aussi les autorités chinoises, au maintien des relations entretenues avec les pays étrangers s'est particulièrement exprimée, alors que le nombre de cas de covid-19 diminuait en Chine, en même temps qu'il augmentait ailleurs. À ce moment-là, plusieurs pays ont ainsi reçu des marques d'attention par le biais de chansons relayées par les institutions chinoises sur place. En plus des ambassades et des écoles chinoises jumelées, les médias chinois implantés à l'étranger, et notamment la Télévision centrale de Chine, sont rapidement devenus des acteurs à part entière dans le maintien de ces relations interétatiques alors que le climat ambiant se tendait. La réalisation par les différentes chaînes internationales de la CCTV d'une chanson de soutien, d'abord adressée aux soignants chinois puis à ceux du monde entier, a non seulement permis à la Chine d'exprimer son soutien vis-à-vis de ces pays, mais a aussi donné un exemple de collaboration culturelle possible entre la Chine et les différents pays accueillant une antenne de la CCTV. La capacité d'adaptation et la résilience de la Chine ont également été largement médiatisées sur ces canaux d'informations pilotés par le gouvernement central. La retransmission d'opéra en streaming, la réalisation de nouvelles pièces retraçant les différentes étapes de l'épidémie, puis la réouverture des théâtres et d'autres lieux culturels ont ainsi été présentés comme des signes de la robustesse et de la vigueur de la culture chinoise.

La mobilisation spécifique du chant par ces différentes institutions – tels les instituts Confucius ou les Centres culturels de Chine – et de ces différents médias émettant à l'étranger tout au long de la pandémie permet d'inscrire ce dernier parmi les outils de *soft power* privilégiés par la Chine. Le *soft power* chinois est en effet considéré comme intrinsèquement

culturel. Dans ce cadre, les différentes réalisations chantées, interprétées au cours de la pandémie, rejoignent les objectifs affichés du *soft power* culturel à la chinoise. En adressant des chants de soutien aux pays nouvellement frappés par le covid-19, les autorités chinoises ont ainsi tenté d'améliorer l'image de la Chine à l'international, alors que celle-ci était entachée du fait de la supposée origine wuhanaise de l'épidémie. La diffusion d'une même chanson intitulée « L'ange gardien », traduite en différentes langues et accessible dans différents pays via la CCTV, apparaît comme une manière pour le pays d'essayer de maintenir son influence culturelle. De même, la médiatisation vers l'étranger du retour des activités culturelles, notamment la réouverture des théâtres et la reprise des activités d'opéras, peuvent être perçus comme une manière pour le Parti communiste d'asseoir sa légitimité en montrant les rapides résultats de sa politique de lutte contre le covid-19, alors même que cette dernière avait été au départ critiquée par les autres pays.

Cette diffusion du chant, dans le cadre de la politique de *soft power* culturel de la Chine mise en place au cours de la pandémie, a été suivie de la médiatisation accrue, de la part de sources d'informations occidentales, de l'encadrement politique de cette activité. L'orchestration par le gouvernement de plusieurs chants vantant la vaccination a ainsi été particulièrement mise en avant par les différentes rédactions occidentales. Ce contrôle politique du chant a été d'autant plus pointé du doigt à l'étranger, lorsque, fin 2021, plusieurs chansons désignées comme portant atteintes à la sécurité nationale ont été interdites dans les karaokés et supprimées de l'Internet chinois. L'application de cette censure a également été vivement relayée en Occident courant 2022 après l'interdiction générale adressée aux habitants de certains quartiers résidentiels de Shanghai de ne pas chanter à leurs fenêtres, par peur d'une amplification de l'expression de contestations naissantes.

Chapitre 9. Une existence de chants contestataires en Chine particulièrement relayée à l'étranger lors de la pandémie de covid-19

Le caractère contestataire qui peut être associé au chant est placé au cœur de ce chapitre. Largement mobilisées lors des manifestations qui se sont déroulées dans plusieurs métropoles chinoises fin 2022 contre la politique zéro covid, les chansons de contestation constituent une réponse pacifique aux confinements répétés, à la répression et à la censure perpétrés par le gouvernement chinois. Hérité notamment des modes d'action mis en place par les manifestants hongkongais en 2014 et surtout en 2019, protester par le chant permet à la population et aux artistes mobilisés, qu'ils soient locaux ou non, d'exprimer leurs propres opinions vis-à-vis du gouvernement. Les tensions entre la RPC, Hong Kong, Taïwan et certains pays de l'Asie du Sud-Est (comme la Malaisie ou le Vietnam) apparaissent alors d'autant plus clairement dans les paroles des chansons adressées par certaines artistes asiatiques en soutien aux mobilisations sur le continent.

9.1. Le chant, un moyen de contester mobilisé par la population pendant la pandémie de covid-19

9.1.1. Shanghai, fin 2022, une contestation en chansons contre la politique zéro covid

9.1.1.1. Chanter ensemble pour protester – un moyen de contestation largement mis en œuvre en novembre 2022

Si la contestation des habitants de Shanghai contre la politique zéro covid a commencé à être médiatisée dès le mois d'avril 2022, cette dernière a fait la une de nombreux journaux étrangers en novembre 2022. Le 26 novembre 2022, plusieurs rassemblements de personnes exprimant leur mécontentement ont ainsi été observés, d'abord à Shanghai puis dans plusieurs villes de Chine. Frédéric Lemaître, correspondant à Pékin pour le quotidien *Le Monde*, indiquait, dans un article paru le 27 novembre 2022, que la veille « une dizaine de jeunes shanghaiens » s'était rassemblée dans la rue Urumqi, initialement pour « rendre hommage »[1104] aux dix personnes décédées à Urumqi le 24 novembre dans l'incendie d'une résidence confinée, à laquelle les secours n'avaient pas pu accéder. Dans la soirée, ces étudiants ont été rejoints par « des

[1104] Frédéric Lemaître, 27.11.2022, « La Chine connaît une flambée de colère sans précédent contre la politique zéro Covid », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/la-chine-connait-une-flambee-de-colere-sans-precedent-contre-la-politique-zero-covid_6151852_3210.html, consulté le 2 juin 2023.

centaines de personnes »[1105], qui « protest[aient] [désormais] contre les mesures strictes contre le covid »[1106]. Si, au cours de la soirée et de la nuit, quelques étudiants avaient osé « scander "Xi Jinping démission ! PCC, dehors !" »[1107] selon l'un des correspondants de l'AFP sur place, le lendemain, plusieurs manifestants « agitaient des feuilles de papier blanc, symbolisant la censure »[1108].

Afin d'« exprimer leur mécontentement et dénoncer la censure »[1109] tout en affichant leur patriotisme, plusieurs manifestants ont également agité le drapeau chinois et chanté l'hymne national. La veille, le 25 novembre, des habitants de Urumqi avaient également brandi « des grands drapeaux chinois […] pour signaler que leur colère n'enlève rien à leur patriotisme »[1110]. Pour les journalistes de la BBC Tessa Wong et Nathan Williams, le fait de chanter « debout ! debout ! debout ! »[1111] (*qilai ! qilai ! qilai !*) peut aussi être interprété comme une « marque de solidarité avec les Chinois qui souffrent de la politique zéro covid » ainsi que comme « un appel à l'action »[1112]. Selon Simon Leplâtre, correspondant à Shanghai pour *Le Monde*, entonner ces paroles apparaît également comme une protestation contre la censure. En effet, en avril 2022, alors que Shanghai était confinée, la première phrase de l'hymne national « Debout ! Les gens qui ne veulent plus être des esclaves ! » (*Qilai ! Buyuan zuo nuli de renmen*) avait été censurée sur les réseaux sociaux[1113] du fait de la modification de « certaines paroles par des caractères homophones »[1114], qui exprimaient une contestation.

[1105] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/la-chine-connait-une-flambee-de-colere-sans-precedent-contre-la-politique-zero-covid_6151852_3210.html, consulté le 2 juin 2023.

[1106] « Protests against strict Covid measures », Tessa Wong et Nathan Williams, 27.11.2022, « Covid en Chine : les protestations continues dans plusieurs villes à travers le pays » (*China Covid: Protests continue in majorcities across the country*), https://www.bbc.com/news/world-asia-63771109, consulté le 2 juin 2023.

[1107] « chanted "Xi Jinping, step down! CCP, step down!" ».

[1108] « waved blank sheets of paper, symbolising censorship », AFP, 27.11.2022, « Des manifestations à Shanghai alors que la colère monte contre de la politique "zéro-Covid" de la Chine et ses confinements » (*Protests in Shanghai as anger mounts over China's 'zero-Covid' lockdown policy*), https://www.france24.com/en/asia-pacific/20221127-protests-in-shanghai-as-anger-mounts-over-china-s-zero-covid-policy, consulté le 2 juin 2023.

[1109] https://www.bbc.com/news/world-asia-63771109, consulté le 2 juin 2023.

[1110] Simon Leplâtre, 23.04.2022, « Covid-19 : à Shanghaï, la censure renforce la colère des habitants », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 2 juin 2023.

[1111] Le terme « debout ! » (*qilai !*) est le premier mot de « La marche des volontaires ». Il est ensuite repris trois fois d'affilée au milieu de l'hymne.

[1112] « It is a show of patriotism that could also be read as a pointed expression of solidarity with fellow Chinese suffering under the zero-Covid policy – and a call to action », https://www.bbc.com/news/world-asia-63771109, consulté le 2 juin 2023.

[1113] Simon Leplâtre, 27.11.2022, « Chine : à Shanghaï, des centaines de jeunes manifestent contre la politique zéro Covid après le drame d'Urumqi », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/chine-a-shanghai-des-centaines-de-jeunes-manifestent-contre-la-politique-zero-covid-apres-le-drame-d-urumqi_6151823_3210.html#:~:text=mer%20en%20famille-,Chine%20%3A%20%C3%A0%20Shangha%C3%AF%2C%20des%20centaines%20de%20jeunes%20manifestent%20contre%20la,des%20slogans%20contre%20le%20pouvoir, consulté le 2 juin 2023.

[1114] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/chine-a-shanghai-des-centaines-de-jeunes-manifestent-contre-la-politique-zero-covid-apres-le-drame-d-

D'après Gauthier Delomez, journaliste pour Europe 1 qui s'appuie sur des sources de l'AFP, les manifestants, pour qui il était important de « démonter à l'avance toute dénonciation par les autorités d'un mouvement qui serait non patriotique ou manipulé par l'étranger »[1115], ont également chanté l'Internationale. Le chant « Océans sans limite, vastes cieux » (*Haikuo tiankong*) du groupe pop Beyond, originaire de Hong Kong, largement repris lors des manifestations pro-démocratie des années 2000 sur ce territoire, aurait également été entendu dans certaines universités.

Des étudiants d'autres villes ont en effet repris ces diverses formes d'expression de leur mécontentement voire de contestation. À Nankin, le samedi 26 en journée, « des étudiants en communication » ont ainsi « brandi de simples feuilles blanches »[1116], idée reprise quelques heures plus tard à Shanghai. Le dimanche 27, entre 200 et 300 étudiants de l'université Tsinghua à Pékin se sont réunis à 11h 30 devant l'entrée de la cantine en tenant une feuille blanche à la main. Ils ont alors également chanté en chœur l'hymne national et l'Internationale[1117]. Dans la nuit, entre 300 et 400 personnes se sont réunies « sur les berges d'une rivière dans la capitale pékinoise pendant plusieurs heures »[1118]. Plusieurs d'entre-elles ont alors scandé ces phrases traduites en anglais par un journaliste de l'AFP : « Nous sommes tous des gens du Xinjiang ! Allez les Chinois »[1119], avant de chanter en chœur l'hymne national. Une foule de personnes marchant dans les rues de Wuhan en « encourageant chacun et en se filmant sur leur téléphone »[1120] a également été observée sur des retransmissions en direct sur les réseaux sociaux, rapidement censurées. D'autres vidéos du même genre, venues des « campus de Xi'an et de Canton »[1121], relayées par des hashtags sur Weibo, TikTok et Kuaishou, ont connu le même sort. Des contestations du même type auraient également eu lieu à Chengdu selon les correspondants de la BBC. Un article de *Libération* daté du 30 novembre indiquait

urumqi_6151823_3210.html#:~:text=mer%20en%20famille-,Chine%20%3A%20%C3%A0%20Shangha%C3%AF%2C%20des%20centaines%20de%20jeunes%20manifestent%20contre%20la,des%20slogans%20contre%20le%20pouvoir, consulté le 2 juin 2023.

[1115] Gauthier Delomez, 28.11.2022, « Feuilles blanches, hymne national, jeux de mots : comment les Chinois contestent le "zéro Covid" », https://www.europe1.fr/international/feuilles-blanches-hymne-national-jeux-de-mots-comment-les-chinois-contestent-le-zero-covid-4150807, consulté le 2 juin 2023.

[1116] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/la-chine-connait-une-flambee-de-colere-sans-precedent-contre-la-politique-zero-covid_6151852_3210.html, consulté le 2 juin 2023.

[1117] https://www.france24.com/en/asia-pacific/20221127-protests-in-shanghai-as-anger-mounts-over-china-s-zero-covid-policy, consulté le 2 juin 2023.

[1118] « on the banks of a river in the capital Beijing for several hours », https://www.france24.com/en/asia-pacific/20221127-protests-in-shanghai-as-anger-mounts-over-china-s-zero-covid-policy, consulté le 2 juin 2023.

[1119] « We are all Xinjiang people! Go Chinese people! ».

[1120] « cheering and filming on their phones », https://www.france24.com/en/asia-pacific/20221127-protests-in-shanghai-as-anger-mounts-over-china-s-zero-covid-policy, consulté le 2 juin 2023.

[1121] « Videos from campuses in Xi'an, Guangzhou », https://www.france24.com/en/asia-pacific/20221127-protests-in-shanghai-as-anger-mounts-over-china-s-zero-covid-policy, consulté le 2 juin 2023.

que « la contestation contre le "zéro covid" gagn[ait] Canton ». Du fait d'une recrudescence des cas de covid-19 dans le district de Haizhu ayant provoqué la mise en place d'un nouveau confinement, plusieurs manifestants sont ainsi descendus dans les rues pour contester, renversant au passage plusieurs « barricades orange et bleu » et projetant « des objets en verre […] autour des policiers »[1122]. Sous couvert de « stopper l'épidémie » en évitant le plus possible toutes formes d'interactions, plusieurs étudiants ont alors été évacués des campus. Pour le journaliste de *Libération*, cette opération, aussi observée à Pékin, visait surtout à « prévenir tout mouvement de masse en éparpillant les étudiants »[1123].

Bien que les étudiants semblent à l'origine de ces contestations démonstratives largement relayées à l'étranger, plusieurs poches de mécontentement exprimé à différents niveaux de la société ont également pu être observées les mois précédents. Un article de France Info daté du 27 octobre 2022 soulignait déjà qu'en Chine la population contestait la politique zéro covid. La journaliste, Lou Kisiela, détaillait alors qu'à la mi-octobre, un homme avait « déployé une banderole sur un pont, en plein Pékin » pour « demand[er] la destitution de Xi Jinping et critiqu[er] la politique zéro Covid »[1124]. Les termes utilisés par cet opposant auraient ensuite été repris « sur des graffitis dans les toilettes publiques, le seul endroit [public] sans caméra de surveillance en Chine », ainsi que sur de « minuscules étiquettes collées dans le métro ou sur des vélos en libre-service »[1125]. Fin octobre, un « groupe de jeunes femmes » a semble-t-il également « défilé en tenant une banderole »[1126]. Le 24 novembre, un habitant de Chongqing dénonçait « publiquement la politique suivie en clamant en pleine rue : "Il n'y a qu'une seule maladie dans le monde : le manque de liberté et la pauvreté" »[1127]. Ces actes de contestation, pour la majorité jusque-là individuels, ont « malgré la censure, été relayés par des dizaines de millions d'internautes »[1128]. Un mécontentement de masse s'est également ensuite

[1122] *Libération*, 30.11.2022, « En Chine, la contestation contre le "zéro Covid" gagne Canton », https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/en-chine-la-contestation-contre-le-zero-covid-gagne-canton-20221130_YFVBVVG7J5D7LE5U4S5QUMWNDE/, consulté le 2 juin 2023.
[1123] https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/en-chine-la-contestation-contre-le-zero-covid-gagne-canton-20221130_YFVBVVG7J5D7LE5U4S5QUMWNDE/, consulté le 2 juin 2023.
[1124] Lou Kisiela, 27.10.2022, « Chine : la contestation de la population face à la politique zéro Covid », https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/confinement/chine-la-contestation-de-la-population-face-a-la-politique-zero-covid_5442817.html, consulté le 2 juin 2023.
[1125] https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/confinement/chine-la-contestation-de-la-population-face-a-la-politique-zero-covid_5442817.html, consulté le 2 juin 2023.
[1126] https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/confinement/chine-la-contestation-de-la-population-face-a-la-politique-zero-covid_5442817.html, consulté le 2 juin 2023.
[1127] https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/confinement/chine-la-contestation-de-la-population-face-a-la-politique-zero-covid_5442817.html, consulté le 2 juin 2023.
[1128] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/la-chine-connait-une-flambee-de-colere-sans-precedent-contre-la-politique-zero-covid_6151852_3210.html, consulté le 2 juin 2023.

exprimé. Ainsi, le 23 novembre 2022, plusieurs des 200 000 travailleurs confinés à Zhengzhou dans une usine de l'entreprise taïwanise Foxconn, sous-traitant d'Apple, ont ainsi protesté contre ce nouveau confinement. Ils criaient notamment « Défendons nos droits ! » en défilant ensemble sur le site, « face à une rangée de personnes protégées d'une combinaison blanche et à la police antiémeute », comme le relatait un article du monde publié le même jour[1129]. Selon le décompte de Kevin Slaten, responsable du China Dissent Monitor[1130], repris par Frédéric Lemaître, « à la mi-novembre […] 735 "événements" depuis juin, telles que des manifestations, des grèves ou des occupations » avaient été recensés, dont « 37 protestations ou incidents contre les restrictions liées au Covid-19[1131] », sans compter les manifestations et contestations de la fin novembre, ayant fait « exploser »[1132] ce nombre. De fait, plusieurs des chants entendus pendant les différents confinements peuvent être interprétés comme des signes de mécontentement, si ce n'est de contestation.

[1129] *Le Monde*, 23.11.2022, « Covid-19 en Chine : des manifestations signalées dans la plus grande usine d'iPhone au monde », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/23/chine-des-manifestations-ont-eclate-dans-la-plus-grande-usine-d-iphone_6151186_3210.html#:~:text=En%20Chine%2C%20de%20grandes%20manifestations,r%C3%A9seaux%20sociaux%20Weibo%20et%20Twitter., consulté le 2 juin 2023.

[1130] China Dissident Monitor est une base de données collaborative en ligne hébergée par le think-tank américain Freedom House. Elle a pour but de répertorier les « actions collectives dans les espaces publics et les cas de dissidence en ligne » (*collective action in public spaces and cases of online dissent*). Sources : https://twitter.com/TheEconomist/status/1593995274049159168, https://freedomhouse.org/report/china-dissent-monitor, https://chinadissent.net/, consultés le 2 juin 2023.

[1131] Les autres mobilisations sont généralement majoritairement en lien avec « l'arrêt d'un projet immobilier » ou « un problème de droit du travail ». Source : https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/23/chine-des-manifestations-ont-eclate-dans-la-plus-grande-usine-d-iphone_6151186_3210.html#:~:text=En%20Chine%2C%20de%20grandes%20manifestations,r%C3%A9seaux%20sociaux%20Weibo%20et%20Twitter., consulté le 2 juin 2023.

[1132] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/23/chine-des-manifestations-ont-eclate-dans-la-plus-grande-usine-d-iphone_6151186_3210.html#:~:text=En%20Chine%2C%20de%20grandes%20manifestations,r%C3%A9seaux%20sociaux%20Weibo%20et%20Twitter., consulté le 2 juin 2023.

9.1.1.2. Des chansons écrites en soutien aux actions des manifestants

Peu de temps après les manifestations survenues à Shanghai, des chansons faisant référence à ces événements ont été partagées sur les réseaux sociaux, bien qu'elles aient été rapidement censurées. Les exemples de quatre chansons créées entre fin novembre et début décembre 2022 ont été recensés dans un article intitulé « Chansons de contestation »[1133] publié sur le site d'informations en anglais et en mandarin « China Digital Times »[1134]. Le 27 novembre 2022, une chanson de rap sichuanais était ainsi mise en ligne par un internaute sur Twitter (voir Planche 75). A priori chanté dans un dialecte de Chengdu, d'après les commentaires laissés par les internautes, ce chant sans réel titre dénonce aussi bien la politique zéro covid et ses conséquences que la censure, comme les paroles suivantes en témoignent : « Peu importe à quel point la vérité est vraie, ils la censureront » (*Zai zhen de zhen hua dou bei tamen gei bing feng*), « À force d'attendre, je ne sais plus combien de jours se sont écoulés » (*Dengdai de guocheng bu zhidao guole haoduo tian*).

Cette contestation politique est d'autant plus marquée dans la chanson « J'ai frappé la dictature ... il n'y aura plus d'empereur Xi » (*Dadao le zhuanzhi ... congci buzaiyou Xi huang*) écrite et relayée par plusieurs internautes. Sur une vidéo YouTube publiée le 25 novembre 2022, ce chant est également répertorié sous le nom de « Chanson de l'armée révolutionnaire » (*Geming junge*), en référence à la chanson du même nom de l'artiste taïwanais Liu Jiachang[1135], dont les internautes semblent avoir repris la musique (voir Planche 75). Alors que les paroles appellent directement la population à « renverser la tyrannie / renverser le pouvoir » (*Dadao le zuanhzhi / Dadao le qiangquan*) de manière à se débarrasser de Xi Jinping, les images qui les accompagnent montrent la récente résistance de certains citoyens chinois. Des feux pour protester sont allumés, les « grands hommes en blanc » (*dabai*) sont repoussés par la foule en colère, des barrières sont démontées, des systèmes de vidéosurveillance sont détruits puis ces

[1133] Cindy Carter, 12.12.2022, « Chansons de contestation : "Urumqi Est", "Si vous ne prenez pas les devants", "Je ne peux pas imaginer à quoi ressemblait votre douleur", "À bas la tyrannie … plus d'empereur Xi" » (*Protest Songs: « Urumqi East », « If You Won't Take The Lead », « Can't Imagine What Your Pain Was Like », « Down With Tyranny … No More Emperor Xi! »*), https://chinadigitaltimes.net/2022/12/protest-songs-urumqi-east-if-you-wont-take-the-lead-cant-imagine-what-your-pain-was-like-down-with-tyranny-no-more-emperor-xi/, consulté le 15 juin 2023.

[1134] Ce site basé aux États-Unis relaie notamment des informations considérées comme sensibles en Chine. Source : https://chinadigitaltimes.net/space/Landing_Page, consulté le 15 juin 2023.

[1135] https://www.youtube.com/watch?v=OHlqhrsSYzA, consulté le 15 juin 2023.

images laissent place à celle de l'arrestation d'un homme à Yinchuan, dans la province de Ningxia, plaqué et maintenu au sol alors même qu'il se plaignait de ne plus pouvoir respirer[1136].

D'autres chansons, d'apparence moins politiques, ont été également créées pour célébrer les actions de contestation vis-à-vis de la politique zéro covid. Le 30 novembre 2022, Radio Free Asia partageait sur son compte Facebook officiel[1137], une chanson intitulée « Si tu ne veux pas prendre les devants » (*Ruguo ni buyuan zouzai qianmian*). Au début de ce clip vidéo, il est indiqué que les paroles ont été écrites par « les étudiants de l'université de communication de Nankin » (*Nanjing chuanmei xueyuan de xuesheng*), qui étaient parmi les premiers à s'être munis de papiers laissés volontairement blancs pour afficher symboliquement leur contestation contre la censure. Afin de faire directement référence à cet épisode, la musique est présentée comme ayant été composée par « un autre papier blanc » (*ling yizhang baizhi*), tandis que les chanteurs sont « chacun des papiers blancs » (*mei yizhang baizhi*) (voir Planche 75). Les images reprennent plusieurs séquences filmées de contestation au cours desquelles les manifestants s'étaient emparés de ces papiers blancs, tandis que les paroles invitent chacun à manifester, sous différentes formes, car les possibles avancées obtenues profiteront à tous. La population est ainsi incitée, « si elle ne veut pas prendre les devants », à « suivre les autres » (*qingni genzhe duiwu*), à « les soutenir depuis le bord de la route » (*qingni zai lu bian weiguan*), ou à « crier leur mécontentement sur Internet » (*qingni zai wangshang nahan*).

Toujours en l'honneur des manifestants, une chanson intitulée « Urumqi (est) » (*Wulumuqi dong*), composée par un « citoyen anonyme »[1138], a semble-t-il également été largement partagée sur les réseaux sociaux. Inspirée de la chanson des années 1990 « La rue de la reine Est »[1139] (*Queen's Road East*) écrite par le chanteur taïwanais Luo Dayou en référence à Hong Kong, ce clip vidéo réalisé en hommage aux manifestations de la rue Urumqi

[1136] https://chinadigitaltimes.net/2022/12/protest-songs-urumqi-east-if-you-wont-take-the-lead-cant-imagine-what-your-pain-was-like-down-with-tyranny-no-more-emperor-xi/, consulté le 15 juin 2023.

[1137] https://www.facebook.com/RFAChinese/videos/%E7%BD%91%E5%8F%8B%E6%8A%95%E7%A8%BF%E7%83%AD%E8%A1%80%E7%BD%91%E5%8F%8B%E6%8A%8A%E5%A6%82%E6%9E%9C%E4%BD%A0%E4%B8%8D%E6%84%BF%E8%B5%B0%E5%9C%A8%E5%89%8D%E9%9D%A2%E5%86%99%E6%88%90%E4%BA%86%E6%AD%8C/855712444766117l/, consulté le 15 juin 2023.

[1138] « anonymous citizen », https://chinadigitaltimes.net/2022/12/protest-songs-urumqi-east-if-you-wont-take-the-lead-cant-imagine-what-your-pain-was-like-down-with-tyranny-no-more-emperor-xi/, consulté le 15 juin 2023.

[1139] Cette chanson évoque « les angoisses et les peurs des Hongkongais face à la rétrocession du territoire en 1997 » (*the anxieties and fears of Hong Kongers about the territory's 1997 handove*r). Source : https://chinadigitaltimes.net/2022/12/protest-songs-urumqi-east-if-you-wont-take-the-lead-cant-imagine-what-your-pain-was-like-down-with-tyranny-no-more-emperor-xi/, consulté le 15 juin 2023. Pour écouter une interprétation de cette chanson : https://www.youtube.com/watch?v=9FSFBTo_tYI, consulté le 15 juin 2023.

à Shanghai a été relayé sur Twitter le 4 décembre 2022[1140]. Si les paroles font référence à l'incendie ayant coûté la vie à plusieurs personnes confinées à Urumqi, mais aussi aux manifestations qui se sont tenues suite à cet événement dans la rue Urumqi de Shanghai puis dans d'autres villes chinoises, les images remettent en cause de manière plus large encore la politique zéro covid. Des extraits de vidéos tournées dans plusieurs des manifestations en Chine sont ponctués de scènes de résistance de certains citoyens chinois, quand ce ne sont pas les agents vêtus d'équipement de protection individuelle intégrale blanche qui sont tournés en dérision[1141].

Une chanson du même type intitulée « Rue Urumqi (centre) » (*Wulumqi zhong lu*) a également été mise en ligne sur YouTube le 29 novembre 2022. Composé par un certain Daxiong et interprété par une chanteuse dénommée « Mimi », ce clip vidéo met davantage en scène la violence de l'incendie et des répressions policières face aux différentes formes de manifestations[1142] (voir Planche 75). Puisque le titre de la chanson est écrit en caractères traditionnels, on peut supposer que ce chant de contestation a en réalité été composé en dehors de la Chine continentale. Ce doute existe également pour les autres chansons, puisqu'il est parfois difficile de vérifier ; d'une part, que ces dernières ont effectivement été toutes écrites par des Chinois résidant dans le pays, puisqu'elles sont logiquement toutes anonymes ; d'autre part, qu'elles ont ensuite circulé sur place via les réseaux sociaux. L'existence d'une contestation de la part de certains pans de la population chinoise, qu'elle réside en Chine ou outre-mer, n'en est toutefois pas remise en cause.

[1140] Li Hui, 05.12.2022, « Révolution de papiers blancs. La chanson de protestation « Urumqi Est » est très populaire sur internet » (*Baizhi geming. Kangzheng gequ « Wulumqi dong » huobao wangluo*), https://www.soundofhope.org/post/676965, consulté le 15 juin 2023.

[1141] https://chinadigitaltimes.net/2022/12/protest-songs-urumqi-east-if-you-wont-take-the-lead-cant-imagine-what-your-pain-was-like-down-with-tyranny-no-more-emperor-xi/, consulté le 15 juin 2023.

[1142] D'après la description de la vidéo proposée sur le site : https://www.youtube.com/watch?v=zIY9da_QMjo, consulté le 15 juin 2023.

Planche 75 : Des chansons de soutien aux manifestants et contre la politique zéro covid appliquée par le gouvernement

a) Une chanson rap de contestation sichuanaise



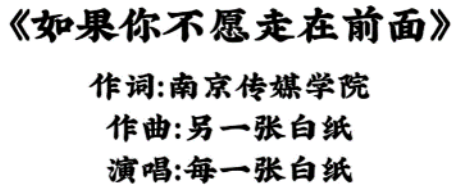
Traduction : La voie est ouverte. (*Lu shi tong de*) / Ils ne courent pas. (*Tamen bu pao*)
Source : https://twitter.com/h5LPyKL7TP6jjop/status/1596737473090310145, consulté le 15 juin 2023.

b) « J'ai frappé la dictature... il n'y aura plus d'empereur Xi »



Traduction : Cette vidéo a été réalisée par un ami malgré le mur (ndla : malgré la censure) (*Ben shipin you qiang nei de pengyou zhizuo*). La nuit est interminable, mais toi et moi nous formons une lumière (*Changye reng manchang, dan niwo jie shi huoguang*). Même si le contrôle est intense, on souhaite que cette chanson apporte de l'espoir (*Tiebi you tongqiang, yuan gesheng daiqu xiwang*)
Source : https://www.youtube.com/watch?v=tJ0hq5N0bg8, consulté le 15 juin 2023.

c) « Si tu ne veux pas prendre les devants »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=-s2b3amVWt8, consulté le 15 juin 2023.

d) « Urumqi (est) »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=mvaoT1TkEAk, consulté le 15 juin 2023.

e) « Rue Urumqi (centre) »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=zIY9da_QMjo, consulté le 15 juin 2023.

9.1.2. Une contestation en chanson qui existait depuis plusieurs mois dans différentes villes du pays

9.1.2.1. Une contestation « indirecte » qui s'exprime avec un registre de chant choisis

Dès le début de la pandémie, certains journalistes occidentaux ont ainsi souligné la proximité qui existait entre les Wuhanais qui chantaient l'hymne national aux fenêtres pour s'encourager et le même phénomène visible quelques mois plus tôt à Hong Kong pendant les manifestations de 2019 « contre un projet de loi d'extradition vers la Chine »[1143]. Une vidéo publiée sur le site Internet du *Courrier International* le 29 janvier 2020 établit ainsi un parallèle de pratiques entre « les militants pro-liberté à Hong Kong [… qui] chant[ai]ent l'hymne hongkongais à leur fenêtre, en signe de résistance à Pékin », et « les habitants de Wuhan » qui, eux, entonnent l'hymne national chinois « pour s'encourager face à la maladie et au confinement »[1144]. La reprise de cette initiative lors notamment des confinements de Xi'an et Shanghai, de moins en moins acceptés par la population au fil des mois, peut donc aussi être interprétée comme une protestation a minima contre la politique zéro covid des autorités chinoises. Cette interprétation justifierait d'autant plus que les autorités locales aient systématiquement essayé d'empêcher de telles pratiques, que ce soit à Wuhan en indiquant que chanter aux fenêtres pouvait disperser le virus ou à Shanghai en invitant tout un chacun à respecter les mesures établies et ainsi à « contrôle[r] le désir de liberté de [leur] (votre) âme ».

Les types de chansons interprétés aux balcons peuvent aussi, pour certains, être considérés comme contestataires. Plusieurs chansons reprises lors des confinements, bien qu'elles soient avant tout populaires en Chine, sont ainsi le fruit d'artistes taïwanais ou hongkongais qui, pour certains, sont de nouveau considérés avec méfiance par les autorités gouvernementales sur le continent, notamment depuis les manifestations de 2019 à Hong Kong (Amar, 2019 : 3). Il en est de même pour les chansons étrangères de plus en plus contrôlées sur le continent, mais pourtant entendues lors de concerts aux balcons organisés à Shanghai (voir Chapitre 7, Planche 35). S'il n'est pas possible de désigner avec certitude lesquelles de ces chansons interprétées par les habitants étaient contestataires, certains détails peuvent être considérés comme l'expression, en partie cachée, de signes de protestation. Ainsi, sur la vidéo

[1143] *Le Monde*, 09.06.2019, « Manifestation massive à Hongkong contre un projet de loi d'extradition vers la Chine », https://www.lemonde.fr/international/article/2019/06/09/nouvelle-mobilisation-a-hongkong-contre-le-risque-d-extradition-vers-la-chine_5473902_3210.html, consulté le 5 juin 2023.
[1144] Mélanie Chenouard et Françoise Lemoine, 29.01.2020, « Coronavirus : les vidéos qui circulent sur les réseaux sociaux chinois », https://www.courrierinternational.com/video/epidemie-coronavirus-les-videos-qui-circulent-sur-les-reseaux-sociaux-chinois, consulté le 2 février 2020.

du « concert du Nouvel An », organisé à Wenzhou à l'initiative d'un résidant (voir Chapitre 7, Photo 17), largement relayée sur les réseaux sociaux et différents sites d'informations, ce chanteur amateur portait une veste à l'effigie des États-Unis, largement critiqués par la Chine.

9.1.2.2. Une contestation affichée de la part de la population contre les décisions politiques concernant le chant pendant la pandémie

En parallèle de ces protestations indirectes, des contestations assumées contre plusieurs décisions du pouvoir en place ont également émergé lors des différents confinements. Selon un article[1145] publié le 4 janvier 2022 sur le site taïwanais d'informations en ligne « Réseau d'informations Newtalk » (*Newtalk News Network – Newtalk xinwen wang*), à Xi'an, plusieurs internautes ont exprimé leur mécontentement suite à la publication le 3 janvier du chant antiépidémique officiel intitulé « Nous sommes toujours là » (*Women yizhi zai*) (voir Chapitre 7, Planche 57). Parmi les réactions relevées par le journaliste Chen Zhengjia le lendemain de la diffusion de ce chant, plusieurs s'interrogeaient quant à l'utilité de telles réalisations. Un internaute écrivait ainsi sur un ton ironique : « Comme prévu, le clip vidéo musical antiépidémique arrive »[1146], tandis qu'un autre se demandait : « Quel est l'intérêt de chanter ? Faisons plus d'actions concrètes »[1147].

À Shanghai, les internautes ont eu ce même type de réactions sarcastiques suite à la promulgation de l'interdiction de chanter aux fenêtres au début du mois d'avril 2022, peu de temps après l'instauration du confinement. Sur Weibo, certains internautes se sont insurgés contre la déformation de la réalité par les autorités : « Les habitants du petit secteur résidentiel Jiuting de Songjiang n'ont pas chanté !!! Ils criaient qu'ils n'avaient pas de nourriture !!! »[1148] écrit l'un, tandis qu'un autre corrobore : « Comment ça chanter ? Tout le monde demande des provisions, le confinement dure depuis trop longtemps, sans nourriture, que mange-t-on et que bois-t-on ? »[1149] (voir Planche 76).

Le manque de cohérence entre les différentes décisions et les différents niveaux du PCC a également été tourné en dérision. Plusieurs internautes soulignent ainsi que, bizarrement, chanter aux fenêtres reste autorisé lorsque cette activité est organisée par les comités de quartier.

[1145] Chen Zhengjia, 04.01.2022, « Les internautes n'apprécient pas la vidéo de propagande officielle chinoise pour lutter contre l'épidémie à Xi'an : Est-ce utile de chanter ? » (*Zhongguo guanfang tui Xi'an kangyi xuanchuan pian wangyou bu lingqing : changge jiu youyong ?*), https://newtalk.tw/news/view/2022-01-04/691176, consulté le 3 avril 2022.
[1146] « Kangyi MV ruqi'erzhi ».
[1147] « Changge jiu youyong le ? Duo gandian shishi ba ».
[1148] « Songjiang jiuting zhe ge xiaoqu bushi changge !!! shi zai han meiyou wuzi !!! ».
[1149] « Shenme changge, dajia shi zai yao wuzi, fengle henjiule, mei wuzi, chi shenme he shenme ? ».

Un internaute, qui se fait appeler F_HONDA, indique ainsi : « Il y a des risques, lorsqu'on crie depuis nos balcons qu'on n'a plus de provisions, par contre, lorsqu'il s'agit de chanter à tue-tête des chansons rouges sur décision du comité de quartier, il n'y a aucun danger »[1150]. Une autre surenchérit « Pourquoi y a-t-il des comités de quartier qui n'autorisent pas qu'on ouvre les fenêtres pour parler, tandis que d'autres organisent des concerts aux fenêtres ? »[1151].

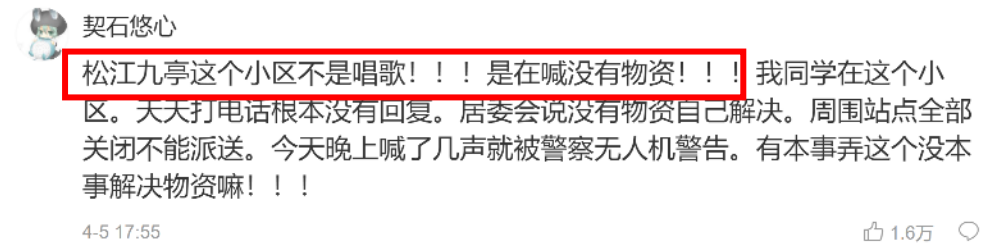
D'autres internautes réaffirment, quant à eux, leur volonté de chanter malgré tout, en guise de contestation. Un internaute écrit ainsi : « Demain, nous chanterons quand même »[1152], tandis qu'un autre affirme : « Notre petit quartier résidentiel nous a informé que demain soir nous chanterons pendant 20 minutes »[1153]. Cette dernière réaction peut être lue à un double niveau : soit il s'agit de montrer l'incohérence des décisions du PCC qui ne sont pas appliquées de la même manière selon les quartiers, soit cette affirmation est le signe d'un désaccord de certains échelons locaux du PCC avec les échelons décisionnaires plus généraux. Chanter aux fenêtres pendant 20 minutes serait alors une manière de contester cette décision de façon organisée.

Cette volonté de continuer à chanter malgré l'interdiction a aussi été affichée sur certaines vidéos mises en ligne. Le 4 avril 2022, un utilisateur de la plateforme Bilibili diffusait ainsi une vidéo de résidants chantant à leur fenêtre, qu'il intitulait « La situation épidémique est critique, nous ne pouvons pas encore nous arrêter de chanter » (*Yiqing yanzhong, changge haishi buneng ting*). L'idée qui transparaît alors est que le temps que l'épidémie n'est pas terminée, rien ne peut empêcher la population de chanter pour s'encourager mutuellement à tenir. Bien que cette vidéo n'ait été vue que 1 765 fois et « aimée » par 11 internautes, elle n'en reste pas moins le signe visible d'une contestation, par l'intermédiaire de pseudos, de certaines décisions politiques.

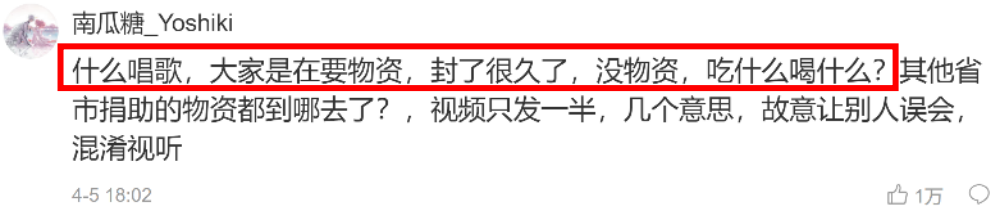
[1150] « Yangtai da han wuzi meiyoule you fengxian, yangtai dasheng chang juweihui zuzhi de hongge mei weixian ».
[1151] « Weishenme you de juweihui bu rang kaichuang shuohua you de juweihui zuzhi kaichuang changge ? ».
[1152] « Women mingtian ye yao chang le ».
[1153] « Xiaoqu tongzhile mingtian wanshang chang ershi fenzhong ».

Planche 76 : Les réactions d'internautes en colère face à la décision d'interdire aux Shanghaiens confinés de chanter depuis leur fenêtre

a) Une rectification des propos officiels : les gens crient surtout de faim avant de chanter

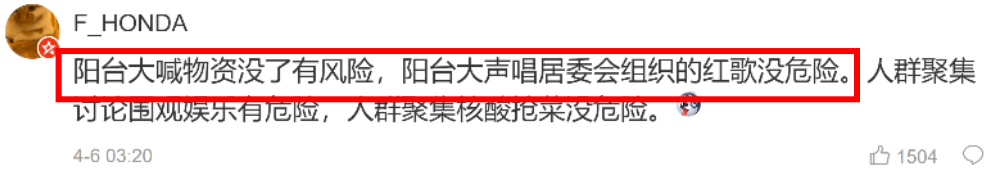


Traduction de l'encadré rouge : « Les habitants du petit secteur résidentiel Jiuting de Songjiang n'ont pas chanté !!! Ils criaient qu'ils n'avaient pas de nourriture !!! » (*Songjiang jiuting zhe ge xiaoqu bushi changge !!! shi zai han meiyou wuzi !!!*)

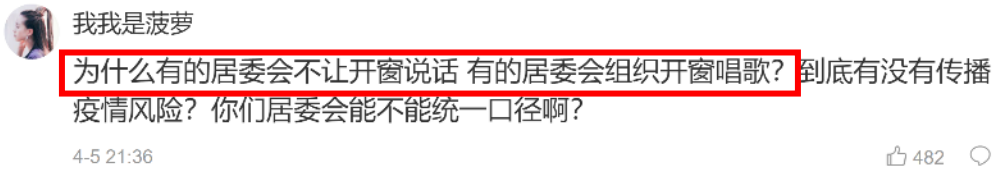


Traduction de l'encadré rouge : « Comment ça chanter ? Tout le monde demande des provisions, le confinement dure depuis trop longtemps, sans nourriture, que mange-t-on et que bois-t-on ? » (*Shenme changge, dajia shi zai yao wuzi, fengle henjiule, mei wuzi, chi shenme he shenme ?*)

b) Une remise en cause de la cohérence des décisions du PCC



Traduction de l'encadré rouge : « Il y a des risques, lorsqu'on crie depuis nos balcons qu'on n'a plus de provisions, par contre, lorsqu'il s'agit de chanter à tue-tête des chansons rouges sur décision du comité de quartier, il n'y a aucun danger » (*Yangtai da han wuzi meiyoule you fengxian, yangtai dasheng chang juweihui zuzhi de hongge mei weixian*)



Traduction de l'encadré rouge : « Pourquoi y a-t-il des comités de quartier qui n'autorisent pas qu'on ouvre les fenêtres pour parler, tandis que d'autres organisent des concerts aux fenêtres ? » (*Weishenme you de juweihui bu rang kaichuang shuohua you de juweihui zuzhi kaichuang changge ?*)

c) Une volonté affichée de continuer à chanter malgré tout



Traduction : « Demain, nous chanterons quand même » (*Women mingtian ye yao chang le*)



Traduction : « Notre petit quartier résidentiel nous a informé que demain soir nous chanterons pendant 20 minutes » (*Xiaoqu tongzhile mingtian wanshang chang ershi fenzhong*)

Source : https://m.weibo.cn/status/4755028735383701, consulté le 13 avril 2022.

Planche 77 : Un internaute affiche sa volonté de continuer à chanter dans le titre même de sa vidéo, qui montre des résidants qui chantent à leurs fenêtres



Titre de la chanson : « La situation épidémique est critique, nous ne pouvons pas encore nous arrêter de chanter » (*Yiqing yanzhong, changge haishi buneng ting*)

Source : https://www.bilibili.com/video/BV12Z4y1U7uW/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.7, consulté le 6 juin 2023.

9.1.3. Relayer et écrire de nouveaux chants contestataires en réponse à la censure

À la fin du mois d'avril 2022, plusieurs journaux étrangers ont relayé une vidéo intitulée « Voix d'avril » (*Si yue zhi sheng*) (voir Annexe 12), très vite censurée en Chine. Cette vidéo de six minutes, initialement mise en ligne par « un internaute se faisant appeler "Jardin de fraises éternel" » (Ma, 2022 : 1), est constituée de plusieurs bandes-son tirées de conférences officielles ou de vidéos de la population exprimant son mécontentement, sur fond d'images aériennes de Shanghai déserte. La première séquence de la vidéo reprend les mots prononcés par le Centre de contrôle et de prévention des épidémies de Shanghai lors de conférences de presse tenues le 15 mars puis le 26 mars 2022, soit la veille de l'instauration du confinement, au cours desquelles les autorités locales avaient annoncé que la ville ne serait pas confinée du

fait de son « rôle économique et social crucial pour toute la Chine »[1154]. Une conversation enregistrée le 4 avril 2022 entre un Shanghaien et Zhu Weiping – épidémiologiste au Centre de contrôle et de prévention des épidémies de Shanghai – est également reprise. Dans cet échange, qui « avait beaucoup marqué » lors de sa diffusion sur les réseaux sociaux, on entend Zhu Weiping reconnaître que « les centres de quarantaine sont débordés et qu'obtenir une ambulance est difficile »[1155].

Les minutes suivantes de la vidéo sont ponctuées de pleurs de nouveau-nés séparés de leurs parents testés positifs ; d'« un chauffeur routier qui s'insurge de voir la nourriture qu'il vient livrer pourrir dans son camion, alors que les habitants manquent de vivres, parce qu'il n'est pas autorisé à décharger pour des raisons bureaucratiques » ; d'habitants qui remercient les volontaires vêtus intégralement de combinaisons blanches de protection ; et d'autres qui « crie[nt] leur désespoir et demande[nt] des provisions »[1156]. Enfin, une « responsable de comité de quartier » exprime sa frustration de devoir « appliquer une politique absurde », là où une habitante positive au covid-19 assiste avec « horreur […] à l'abattage de son chien à coups de bâton avant d'être envoyée en centre de confinement »[1157].

Cette vidéo, largement relayée lors de sa sortie sur le réseau social WeChat le 23 avril 2022, n'était plus accessible « pour les internautes basés en Chine », dès le lendemain (Ma, 2022 : 2). Ces derniers ont néanmoins rivalisé d'ingéniosité pour contourner la censure, que ce soit en « donn[ant] un nouveau titre à la vidéo », « en insér[ant] le titre original de la vidéo dans des poèmes familiers aux Chinois », « en cré[ant] un QR code qui donne accès à la vidéo » (Ma, 2022 : 3). Certains ont aussi « publi[er] des scènes d'une adaptation au cinéma du roman dystopique de George Orwell, 1984 »[1158], là où plusieurs d'entre eux ont « partagé sur WeChat des clips musicaux de deux chansons aux paroles contestataires : *Do You Hear the People Sing ?* (de la comédie musicale *Les Misérables*) et *Another Brick In the Wall* (du groupe

[1154] Propos tenus par un « porte-parole » du Centre de contrôle et de prévention des épidémies de Shanghai, repris par le journaliste Simon Leplâtre, 23.04.2022, « Covid-19 : à Shanghaï, la censure renforce la colère des habitants », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 29 avril 2022.
[1155] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 29 avril 2022.
[1156] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 29 avril 2022.
[1157] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 29 avril 2022.
[1158] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 29 avril 2022.

Pink Floyd) »[1159], ainsi que « le clip de la chanson *They Don't Care About Us*, de Michael Jackson »[1160].

Plusieurs personnes ont également composé de nouvelles chansons contestataires en réponse à cette censure. Un article, publié sur le site Internet de Radio Free Asia[1161] et intitulé « De nombreux clips vidéo musicaux montrant les aspirations de Shanghai confinée émergent, les autorités contrôlent strictement leur diffusion, mais les internautes les partagent tout de même » (*Daliang yinyue shipin chengxian shanghai bei feng xinsheng dangju yankong wangmin guangchuan*)[1162], répertorie quatre exemples de chansons composées et diffusées largement sur les réseaux sociaux en réponse à la suppression de la vidéo « Voix d'avril ». D'après un « défenseur des droits de l'homme originaire du Hunan et immigré à Taïwan »[1163], qui se fait appeler Zola (Zuola), interrogé par le journaliste Xia Xiaohua : « il y a aussi de nombreux internautes inspirés, qui se relaient pour créer des chansons de protestation »[1164].

Le 24 avril 2022, soit quelques heures à peine après la suppression systématique de cette vidéo, « quatre hommes et deux femmes, à visage découvert, ont chanté avec une grande ferveur "Héros d'avril" »[1165] (voir Planche 78). Les paroles de cette chanson, réalisée sur la musique de « Le courageux guerrier solitaire » (*Gu yongzhe*) du chanteur pop Eason Chan sortie en 2021, sont décrites par le journaliste comme « cryptées et difficiles à déchiffrées »[1166], ce qui n'a pas empêché qu'elle soit à son tour censurée. Ce constat est également partagé par une internaute ayant mis en ligne cette chanson, tirée d'une copie de copie de la version originale. Suite à ce constat, dans la description de sa vidéo, cette internaute enjoint chacun à

[1159] *Libération*, 23.04.2022, « Covid-19 : la censure d'une vidéo tournée à Shanghai provoque la colère des internautes », https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/covid-19-la-censure-dune-video-tournee-a-provoque-la-colere-des-internautes-20220423_MEP7CNEHUJCQZOLI2PPRVYKQYQ/, consulté le 29 avril 2022.
[1160] https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 29 avril 2022.
[1161] Radio Free Asia est un « média à but non lucratif », créée en 1996 et « financée par le Congrès américain ». L'objectif de cette radio disponible en « neuf langues asiatiques différentes » est « d'apporter une information indépendante dans les pays de la région où les populations n'ont que peu (voire pas) d'alternative à la propagande des régimes qui les gouvernent ».
Source : https://rsf.org/fr/radio-free-asia, https://www.refworld.org/publisher,RFA,,,50ffbce4144,,0.html, consultés le 6 juin 2023.
[1162] Xia Xiaohua, 25.04.2022, « De nombreux clips vidéo musicaux montrant les aspirations de Shanghai confinée émergent, les autorités contrôlent strictement leur diffusion, mais les internautes les partagent tout de même » (*Daliang yinyue shipin chengxian shanghai bei feng xinsheng dangju yankong wangmin guangchuan*), https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.
[1163] « yuanji hunan yiju taiwan de renquan gong »
[1164] « Haiyou henduo wangmin bei jifa chulai, jieli chuangzuo kangzheng gequ », https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.
[1165] « Si nan er nü loulian kangkaiji'ang gao chang de "si yue yingxiong" », https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.
[1166] « yinhui de geci buyi bei chajue ».

« fai[re] une sauvegarde ! »[1167]. Pour elle, bien que ces « paroles soit largement codées […] la peine et l'indignation des habitants de Shanghai »[1168] est perceptible ne serait-ce que par la tonalité des voix.

Deux jeunes guitaristes ont également repris au même moment la chanson « One-man-show » (*Dujiaoxi*) de la chanteuse taïwanaise Valen Hsu (Xu Ruyun) en adaptant les paroles au contexte shanghaien (voir Planche 78). La teneur des paroles, telles que « 20 millions de personnes sont enfermées et muselées » ou encore « Imaginez l'air libre »[1169], montre leur détermination à protester en chanson. D'après le site Internet Bannedbook.org[1170], cette vidéo aurait elle aussi été supprimée de l'Internet chinois le 24 avril, quelques heures après sa diffusion sur les réseaux sociaux.

Le même sort a été réservé à la chanson « Il y a tellement de monde à Shanghai » (*Zhe Shanghai you name duo ren*) (voir Planche 78) adaptée de la chanson originale « Il y a tant de gens dans ce monde » (*Zhe shijie name duo ren*) de la chanteuse hongkongaise Karen Mok (*Mo Wenwei*). Interprétée par une maman surnommée « Meng Po » et sa « petite fille à la voix attendrissante appelée "Yakult"[1171] »[1172], cette chanson, également mise en ligne le 23 avril avant d'être supprimée, dénonce le manque de nourriture et les effets du confinement. Sur des images de « chaque joli coin de rue de Shanghai, tournées aussi bien le matin que le soir »[1173], la mère chante par exemple « Dans mon frigo vide, il reste de la ciboule, elle est à moitié pourrie », puis elle reprend en chœur avec sa fille « Quand les lumières s'allument, il n'y a plus personne », « Ne verrons-nous jamais plus notre Shanghai ? », « Le monde est silencieux »[1174]. Ces paroles peuvent laisser supposer que le nom Mengpo de la mère, constitué des caractères « rêve » et « belle-mère », est une référence indirecte et provocatrice à la déesse Mengpo dont la prononciation est identique mais les caractères différents. Selon la tradition taoïste, cette déesse est en effet présentée comme donnant un élixir aux âmes avant que celles-ci ne se

[1167] « Zuo beifen ba ! », https://www.youtube.com/watch?v=7PJG4mOBr2s, consulté le 6 juin 2023.
[1168] « geci zhong shiyong daliang de yinyu […] daojin hu shang baixing beifen », https://www.youtube.com/watch?v=7PJG4mOBr2s, consulté le 6 juin 2023.
[1169] « liang qian wan ren jinzu jinyu », « xiangxiang ziyou kongqi ».
[1170] Ce site est présenté sur sa propre page comme « permettant le téléchargement et la lecture de livres interdits ». Il représenterait également « la base de téléchargement la plus importante et la plus exhaustive de livres interdits en Chine ». Source : https://www.bannedbook.org/en/forum43/topic3169.html, consulté le 6 juin 2023.
[1171] Yakult est le nom d'un yaourt à boire de marque japonaise, importé en Chine depuis 2002, et particulièrement apprécié depuis. La Chine est même devenue, à la fin des années 2010, le premier pays consommateur de ce produit en dehors du Japon. Source : https://www.sohu.com/a/638053462_100302660, consulté le 6 juin 2023).
[1172] « Zhinen de nütong yangleduo », https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.
[1173] « Shipin zhiyou shanghai chenhun ge jiaoluo meili de jiejing », https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.
[1174] « Wo kong dang de bingxiang li cancun yi gen cong, hai lanle ban gen », « Deng yi liang wuren de kongdang », « Women de Shanghai yi bujian le ma ? », « Zhe shijie bushengbuxiang ».

réincarnent, de manière à ce qu'elles ne se souviennent plus de leur vie passée[1175]. Au contraire, Mengpo dans cette chanson fait tout pour que ce que les Shanghaiens ont vécu pendant le confinement ne soit pas oublié.

Des habitants d'autres provinces chinoises se sont aussi mobilisés pour illustrer cette période de confinement à Shanghai, à l'appui de nouvelles chansons, et ainsi tenter de contourner la censure. Un « certain résidant de Nankin »[1176] a ainsi écrit une chanson intitulée « DUSK » (voir Planche 78) sur la musique de « Crépuscule » (*Huanghun*) écrite en 2012 par le chanteur Li Zhi – banni de la RPC en 2019[1177] – et la chanteuse Shao Yibei. Alors que seules des rues de Shanghai désertes apparaissent en noir et blanc à l'écran, les paroles telles que « Combien d'innocents naissants ont été écrasés par son corps énorme ? » ou « La seule chose que vous pouvez faire pendant cette course, c'est vous protéger correctement vous-mêmes » ont été interprétées par plusieurs internautes comme une allégorie du masque[1178]. Ces paroles peuvent aussi être perçues comme une remise en cause de la politique de prévention orchestrée par les autorités, qui semble peu concluante, car, au final, chacun est obligé de se protéger par ses propres moyens.

Pour le poète taïwanais Houng Houng interrogé par le journaliste de Radio Free Asia, ces initiatives se rapprochent de celles menées à Hong Kong dans le cadre de la lutte contre la loi d'extradition, au cours de laquelle plusieurs chansons avaient été reprises et arrangées pour dénoncer cette proposition de loi. La musique devient alors un moyen de s'exprimer malgré tout, puisque, pour lui : « Si vous n'êtes pas autorisé à parler, vous pouvez simplement chanter »[1179].

[1175] http://www.chinese-shortstories.com/Vocabulaire_Meng_Po_potion_oubli.htm, consulté le 6 juin 2023.
[1176] « Mou nanjing shimin », https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.
[1177] https://dbpedia.org/page/Li_Zhi_(singer), consulté le 6 juin 2023.
[1178] « Ta pangda de shenqu yakuale duoshao chusheng de chunliang ? », « Ni suo neng zuo de zhishi zai benpao zhong baohu hao ni ziji », https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.
[1179] « Bu rang jiang jiu changge hao le », https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.

Planche 78 : Des chansons écrites en signe de protestation contre la censure

a) « Héros d'avril » (*Si yue yingxiong*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=7PJG4mOBr2s, consulté le 6 juin 2023.

b) « One-man-show » (*Dujiaoxi*) adapté au contexte shanghaien



Source: https://www.youtube.com/watch?v=eIxJm3ZOePk, consulté le 6 juin 2023.

c) « Il y a tellement de monde à Shanghai » (*Zhe Shanghai you name dou ren*)



Source : https://www.youtube.com/watch?v=KFQQdEXVkYo , consulté le 6 juin 2023.

d) « DUSK »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=3fTljmsA9sY, consulté le 6 juin 2023.

.

9.2. Une médiatisation internationale du chant comme moyen de contestation en Chine mise en exergue lors des manifestations hongkongaises des années 2010

Le chant en tant que moyen de contestation en Chine est apparu publiquement et internationalement au moment des manifestations de Tian'anmen entre avril et juin 1989. Plusieurs étudiants avaient alors par exemple fait du chant « Nothing to my name [Rien en mon nom] » (*Yiwu suoyou*) de Cui Jian l'hymne de leur mouvement (Matusitz, 2010 : 156). La « Marseillaise »[1180] et « L'Internationale »[1181] étaient également entonnées en chœur par les étudiants, ainsi que par les intellectuels et les ouvriers les ayant rejoints. Les épisodes plus récents de contestation survenus à Hong Kong en 2014 puis en 2019 semblent avoir donné une nouvelle ampleur à ces chants de plus en plus nombreux et significatifs.

9.2.1. En 2014, une émergence de chansons nouvelles, écrites spécifiquement pour le Mouvement des parapluies

Si, comme à Tian'anmen, certaines chansons entonnées par les manifestants du Mouvement des parapluies en 2014 sont une récupération d'œuvres préexistantes, d'autres ont été composées spécifiquement pour l'occasion. Pour Tim Rühlig (2016 : 63), chercheur en géopolitique au « Conseil allemand des affaires étrangères » (*Deutsche Gesellschaft für auswärtige Politik*), ces chansons, entonnées par « de jeunes manifestants brandissant les écrans de leurs téléphones portables allumés », sont le signe d'une « protestation pacifique ». Ce chercheur analyse la portée de plusieurs chansons réalisées sous formes de vidéoclips particulièrement populaires sur YouTube lors de ce mouvement.

Le 31 août 2014, la possibilité pour les Hongkongais d'élire le chef de l'exécutif de la région administrative spéciale de Hong Kong au suffrage universel a été entérinée par la Décision 31.8 promulguée par le gouvernement chinois (Louis et Cheung, 2019 : 2). Jugée comme assez peu démocratique dans les faits, car seuls deux à trois candidats choisis par Pékin étaient en réalité autorisés à se présenter, cette décision a conduit de nombreux « étudiants à boycotter les classes puis à occuper certains quartiers tels que le quartier d'affaires et le siège du gouvernement à Admiralty » (Louis et Cheung, 2019 : 2). L'organisation « Occupons

[1180] Elisa Mignot, 26.05.2017, « Le fol espoir de Tian'anmen, raconté par Stuart Franklin », https://www.polkamagazine.com/le-fol-espoir-de-tiananmen-raconte-par-stuart-franklin/ et Véronique Laroche-Signorile, 24.04.2017, « La Marseillaise : un chant de guerre devenu hymne national », https://www.lefigaro.fr/histoire/2017/04/24/26001-20170424ARTFIG00280--la-marseillaise-un-chant-de-guerre-devenu-hymne-national.php, consultés le 9 juin 2023.

[1181] Bernard Richard, septembre 2019, « La Marseillaise dans la Chine de Mao », http://adiamos-89.wifeo.com/documents/marseillaise-chine-pdf-2.pdf et Calimaq, 07.12.2016, « L'Internationale », http://aventdudomainepublic.org/L-Internationale, consultés le 9 juin 2023.

Central[1182] avec Amour et Paix » (*Occupy Central with Love and Peace*), le « mouvement pro-démocratique lycéen Scholarism », ainsi que d'autres « organisations plus structurées », ont ensuite rejoint cette occupation, qui a duré au total 79 jours (Louis et Cheung, 2019 : 2). Cette protestation, qui a dès lors été appelée le « Mouvement des Parapluies », a rassemblé « selon certaines estimations » jusqu'à « 1,2 million de manifestants » (Rühlig, 2016 : 65), qui revendiquaient « plus de démocratie mais aussi plus d'égalité des chances et de justice sociale » (Louis et Cheung, 2019 : 1).

Au cours de ces occupations et ces manifestations, plusieurs chansons visant à « garanti[r] l'attention du public » et « renforcer le mouvement » ont été entendues (Rühlig, 2016 : 63). D'après Tim Rühlig, « À la volonté du peuple » de la comédie musicale *Les Misérables*, « Océans sans limite, vastes cieux » (*Haikuo tiankong – Under a vast sky*) du groupe Beyond et « Levez les parapluies » (*Chengqi yusan – Raise the umbrella*) de la chanteuse hongkongaise Denise Ho étaient les plus populaires lors de ce mouvement (Rühlig, 2016 : 66). Une version cantonaise de la chanson « À la volonté du peuple » a ainsi été composée par « un activiste inconnu » qui a adapté les paroles au contexte hongkongais (Rühlig, 2016 : 68). La création de cette version cantonaise, langue parlée à Hong Kong, peut être interprétée comme une manière de revendiquer une certaine indépendance vis-à-vis du mandarin parlé en Chine et de l'anglais hérité de la colonisation britannique. Cette chanson a rapidement gagné en popularité suite à sa « mise en ligne sur YouTube » dans une vidéo où l'on voit uniquement une petite fille chanter, entrecoupée d'images « représentant la circulation, les immeubles et le ciel de Hong Kong », faute d'avoir trouvé un artiste acceptant de jouer cette création, par peur « du risque de répression chinoise » (Rühlig, 2016 : 68) (voir Planche 79).

La chanson « Océans sans limite, vastes cieux » (*Haikuo tiankong – Under a vast sky*), interprétée pour la première fois en 1993, a également été entonnée dans sa version originale teintée de tragédie, puisque ce titre a été le dernier réalisé par le groupe avant la mort soudaine et accidentelle d'un de ses membres lors d'un concert au Japon. Perçue par les manifestants interrogés par Tim Rühlig comme une manière de toucher et de réunir « les différentes générations au sein du mouvement », cette chanson, qui « exprime la nécessité de rester fidèle à son rêve de liberté », a également été adaptée en anglais pour l'occasion au début du mois d'octobre 2014 par Zoee Liu et SETA (Rühlig, 2016 : 69). Le clip de cette version anglaise, qui n'est plus disponible sur Internet à ce jour, était intitulé « A brighter future [Un avenir meilleur] ». Les paroles décrivaient « les protestataires du Mouvement des parapluies passant

[1182] Central est le nom du quartier des affaires de Hong Kong.

leurs journées et leurs nuits dehors, devant faire face aux gaz lacrymogènes et espérant que les choses changent pour que la volonté du peuple soit entendue et que les droits fondamentaux des Hongkongais soient préservés » (Rühlig, 2016 : 70).

En parallèle de cette adaptation de chansons préexistantes, certains artistes hongkongais ont également composé de nouvelles œuvres en soutien à ce mouvement. Denise Ho, chanteuse « sympathisante du mouvement » et aujourd'hui perçue comme une des principales figures prodémocratie à Hong Kong, a ainsi composé « Lever les parapluies » au début du mois d'octobre 2014 après que « Lo Hiu-pan, un jeune activiste » lui a proposé une première version de paroles (Rühlig, 2016 : 70). Le parolier hongkongais Albert Leung (Lin Xi) et le compositeur et arrangeur Pan, également hongkongais, ont ensuite adapté en cantonais les paroles retravaillées par Denise Ho. En « moins de 48 heures », cette dernière accompagnée d'autres artistes hongkongais, tels que le chanteur Anthony Wong et l'actrice Deanie Ip, ont alors créé un vidéoclip qui reprend plusieurs images de manifestants pacifiques, blessés par des violences policières (voir Planche 80). À son tour, cette chanson a été traduite en anglais à la fin du mois par « un groupe local », qui intitula son nouveau clip « Umbrellas in the night [Les parapluies dans la nuit] » (voir Planche 80). Convoquant les thèmes « de la peur et de la solidarité », cette chanson, aussi bien dans ses versions hongkongaise qu'anglaise, insiste sur l'importance pour les manifestants de « défendre leurs droits et leur avenir » (Rühlig, 2016 : 70). Dans le refrain, les parapluies sont décrits comme signes de « solidarité », de « protection mutuelle » et symbole de « l'éclosion d'une fleur sous la pluie de Hong Kong » (Rühlig, 2016 : 70-71).

Le chanteur Michael Lai (Li Xiaoyang) a également composé au début du mois d'octobre 2014 une chanson en cantonais intitulée « Tenir bon » (*Chengzhe*) avec pour titre anglais « I promise you an umbrella [Je te promets un parapluie] ». Le clip, sous-titré en mandarin traditionnel et en anglais, est ponctué d'images plutôt joyeuses et positives des manifestations. Dans les paroles, les parapluies sont synonymes de protection et d'espoir, comme dans les phrases : « Et nos jours sont comme des parapluies, ouvrant des moments d'espoir », « Ouvrir de nouveaux horizons »[1183]. Ces différentes chansons, reprises ou écrites pour l'occasion, semblent avoir été précurseures de l'utilisation centrale de chansons pendant les manifestations de 2019.

[1183] « And our days are like umbrellas, opening up moments of hope – Er shiri ru san chengzhe xiji yicha », « Open up a new world – Cheng kai xin de shijie ».

Planche 79 : L'adaptation hongkongaise de chansons contestataires lors du Mouvement des parapluies en 2014

a) La version cantonaise originale de « À la volonté du peuple »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=FH0zsn4BGD8, consulté le 9 juin 2023.

b) La version cantonaise de « À la volonté du peuple » jouée dans les rues



Source : https://www.youtube.com/watch?v=aqj9SH98Pp8, consulté le 9 juin 2023.

c) La version originale de « Océans sans limite, vastes cieux » reprise par les manifestants



Source : https://www.youtube.com/watch?v=o4b58pzeRfw, consulté le 9 juin 2023.

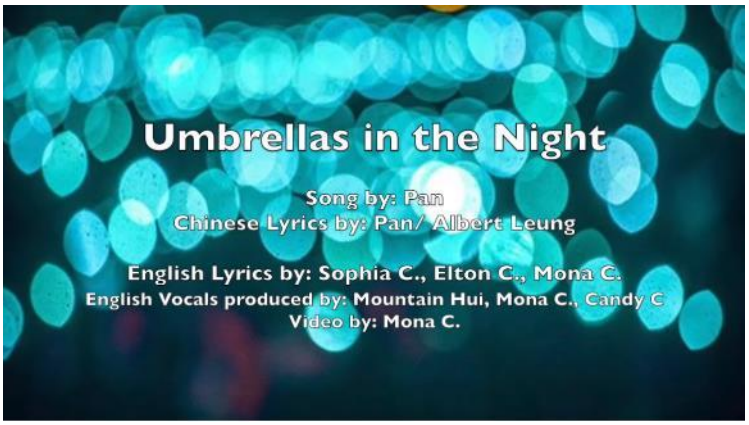
Planche 80 : Des chansons créées par des artistes engagés pour soutenir spécifiquement le Mouvement des parapluies

a) La version en cantonais de « Levez les parapluies » de Denise Ho



Source : https://www.youtube.com/watch?v=-QiwaX1_NLk, consulté le 9 juin 2023.

b) « Umbrellas in the night », une adaptation anglaise de « Levez les parapluies »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=RV3TWWxsXM0, consulté le 9 juin 2023.

c) « Tenir bon » de Michael Lai



Source : https://www.youtube.com/watch?v=pQj49B6ETZk, consulté le 9 juin 2023.

9.2.2. Le chant, un outil de contestation revendiqué comme tel lors des manifestations de 2019

Lors du « mouvement contre l'amendement de la loi d'extradition » aussi appelé « mouvement anti-Elab (*faandeoi saudeng toufaan tiulai*) » (Chung, 2020 : 61), le chant a été revendiqué comme une forme de contestation à part entière. Des manifestations massives se sont ainsi tenues à partir du mois de juin 2019, suite à la proposition de loi du gouvernement de la région administrative spéciale de Hong Kong qui visait à « permettre à Hong Kong de détenir et de transférer des fugitifs vers des pays et des territoires avec lesquels elle n'a pas d'accord d'extradition formel, notamment la Chine continentale » (Chung, 2020 : 61). Suite à la publication de cette proposition de loi en février 2019, une première manifestation a été organisée le 28 avril par le Civil Human Rights Front (CHRF), conduisant de « manière inattendue » au plus grand rassemblement enregistré depuis le Mouvement des parapluies (Chung, 2020 : 63). À partir du mois de mai, « des pétitions en ligne contre la proposition d'amendement » ont été lancées et ont récolté plus de 270 000 signatures (Chung, 2020 : 63).

L'amplification de ce mouvement s'est exprimée concrètement le 9 juin 2019, date à laquelle « un million de citoyens sont descendus dans la rue » (Chung, 2020 : 63). Le 12 juin, l'utilisation de gaz lacrymogènes par la police, « lors d'affrontements dans le quartier d'Admiralty et à Central, a marqué un tournant » (Chung, 2020 : 63). Les manifestants arrêtés ont été « accusés d'émeutes pour la première fois depuis le début du mouvement anti-Elab » (Chung, 2020 : 63). Face à la violence de la police, le CHRF a lancé un nouvel appel à manifester le 16 juin. Le mouvement s'est ensuite propagé sous d'autres formes, notamment à partir du mois de juillet 2019, où « une série de manifestations de petite échelle ont été organisées dans les quartiers (*shequ, residential communities*) » (Chung, 2020 : 64). Ces mobilisations se sont maintenues jusqu'aux coups d'arrêt portés par la pandémie de covid-19 ainsi que la nouvelle loi sur la sécurité nationale promulguée le 3 juin 2020 (Ismangil et Lee, 2021 : 17), ciblant « les actes présumés de "sécession", de "subversion de l'État", de "terrorisme" et de "collusion avec des forces étrangères ou externes dans le but de porter atteinte à la sécurité nationale" »[1184]. Certaines actions plus individuelles tentent toutefois de perdurer depuis, grâce à la mise en place de « langages codés » (Ismangil et Lee, 2021 : 20).

[1184] https://www.amnesty.org/fr/latest/news/2021/06/hong-kong-national-security-law-has-created-a-human-rights-emergency/#:~:text=La%20loi%20relative%20%C3%A0%20la%20s%C3%A9curit%C3%A9%20nationale%20a%20%C3%A9t%C3%A9%20adopt%C3%A9e,consultation%20locale%20officielle%20et%20s%C3%A9rieuse, consulté le 9 juin 2023.

Pour Hiu-Fung Chung, chercheur en politiques publiques à l'université municipale de Hong Kong (*City University of Hong Kong*), ce mouvement « a reconfiguré les expériences des mouvements précédents et donné un nouveau sens à la résistance politique à Hong Kong » (Chung, 2020 : 61). Des nouvelles formes de participations à ce mouvement de contestation ont alors émergé parmi lesquelles : des « dons de ressources » et « d'argent à des groupes contestataires » ; une « résistance économique » s'exprimant par la participation à des grèves, au « boycott des commerces pro-gouvernement » et au « buycott[1185] des commerces pro-mouvement » ; des « actions en ligne et connectées » telles que la signature de pétitions et le partage d'opinions pro-mouvement ; des actions « sur le terrain », caractérisées notamment par une « protestation devant les commissariats de police » et la tentative d'« arrêter l'avancée de la police » ; ainsi qu'« un militantisme de quartier » regroupant des actions aussi diverses que coller des post-it de protestation sur des murs dès lors rebaptisés « mur Lennon », « participer à "une chaîne humaine" », « crier des slogans depuis sa fenêtre », « participer à un "flash mob" pendant le déjeuner » ou « chanter "Glory to Hong Kong" publiquement » (Chung, 2020 : 61). Ces trois dernières actions ont conduit à l'écriture et à la scansion de nombreuses chansons reflétant les revendications des manifestants, telle que la mise en place d'une réelle démocratie incluant le suffrage universel, ainsi que la conduite d'une « enquête indépendante à propos des violences attribuées à la police »[1186] (Ismangil et Lee, 2021 : 17). Pour Nathanaël Amar, chercheur en sciences politiques à l'antenne de Taipei du Centre d'études français sur la Chine contemporaine, « le mouvement social anti-Elab de 2019 à Hong Kong a montré que la musique faisait partie intégrante des répertoires de mobilisation et constituait un outil important d'expression politique » (Amar, 2020b : 4).

[1185] Le *buycott* désigne le fait de privilégier les magasins pro-mouvement.
[1186] « independent inquiry into alleged police violence ».

9.2.2.1. Des chansons préexistantes reprises comme symboles de la lutte contestataire

Parmi les chansons entonnées lors des différents rassemblements de ce mouvement, certaines sont des reprises de chansons existantes, qui se sont vu conférer une signification particulière. La chanson « À la volonté du peuple » a ainsi été diffusée via plusieurs « clips vidéo, fichier MP3 et grilles harmoniques »[1187] (Law, 2019 : 1) (voir Planche 81), puis elle a été mobilisée à plusieurs reprises dans ses versions aussi bien anglaise que cantonaise. Lors de la manifestation ayant réuni « près de deux millions de citoyens » le 16 juin, après que Carrie Lam, cheffe de l'exécutif, a annoncé une pause dans le projet de loi, les manifestants ont interprété la version anglaise de ce titre, de manière à se démarquer du Mouvement des parapluies (Law, 2019 : 3). Le 26 juin, lors d'un rassemblement de centaines de personnes devant des ambassades étrangères implantées à Hong Kong[1188], les manifestants ont chanté en chœur les deux versions de cette chanson de manière à sensibiliser les gouvernements étrangers à la cause hongkongaise en vue du G20 qui s'est tenu à Osaka les 28 et 29 juin (voir Annexe 13). Le 24 juillet, lors d'un match de football opposant le club de Manchester City au club hongkongais Kitchee Sports Club, des spectateurs ont également entonné ce chant à l'intérieur et à l'extérieur du stade de Hong Kong en réaction à des violences policières perpétrées quelques jours plus tôt dans une station de métro (Law, 2019 : 4)

L'interprétation de ce chant lors des différents sit-in organisés au sein de l'aéroport international de Hong Kong à partir du mois de juillet 2019 a entraîné une médiatisation accrue à l'étranger de cette utilisation du chant comme moyen de protestation. Le quotidien français *La Dépêche* titrait ainsi le 13 août, à la suite du sit-in organisé du 9 au 11 août, « Une chanson des "Misérables" devient l'hymne des manifestants à HongKong » expliquant alors que « les milliers de manifestants pacifiques cherch[ai]ent à sensibiliser les voyageurs à leur cause »[1189]. Un article du même type publié dans *Courrier International* précisait qu'une vidéo tournée le 9 août dans l'aéroport et partagée sur Twitter par le manifestant hongkongais Joshua Xong – fondateur en 2014 du groupe Scholarism – sous le nom de « Voilà pourquoi nous ne céderons jamais » avait atteint « plus d'un million de vues » en trois jours[1190].

[1187] « circulated by means of an online video clip , MP3 file and chord chart ».

[1188] https://www.theguardian.com/world/2019/jun/26/hong-kong-protesters-call-on-foreign-leaders-to-raise-crisis-at-g20, consulté le 9 juin 2023.

[1189] *La Dépêche*, 13.08.2019, « Une chanson des "Misérables" devient l'hymne des manifestants à Hong Kong », https://www.ladepeche.fr/2019/08/13/une-chanson-des-miserables-devient-lhymne-des-manifestants-a-hong-kong,8359106.php#:~:text=Ce%20chant%20est%20devenu%20l,%C3%A9t%C3%A9%20repris%20par%20les%20manifestants consulté le 15 septembre 2019.

[1190] *Courrier International*, 13.08.2019, « À l'aéroport de Hong Kong, 1 000 manifestants chantent *Les Misérables* », https://www.courrierinternational.com/video/video-laeroport-de-hong-kong-1-000-manifestants-

En parallèle de cette chanson utilisée à plusieurs moments clés de la mobilisation, mais également au quotidien lors d'actions moins médiatisées, la chanson « Chante alléluia au Seigneur » (*Sing Hallelujah to the Lord*) préexistante à ce mouvement a également été reprise en chœur, notamment au début du mouvement. Le 11 juin 2019, un groupe de personnes a ainsi entonné ce chant chrétien – initialement créée en 1974 –, alors que l'espace situé à l'avant de l'aile gauche du Bureau du gouvernement central était empli de manifestants protestant contre l'examen du projet de loi qui s'y tenait (Law, 2019 : 4). Différentes interprétations de l'utilisation de ce chant ont été proposées. Pour Ho Chak Law, jeune chercheur en musicologie à l'université baptiste de Hong Kong (*Hong Kong Baptist University*), cette chanson aurait été scandée pour son « pouvoir apaisant » afin « de désamorcer les tensions avec la police »[1191] (Law, 2019 : 4). Chanter ce chant religieux permettrait également aux manifestations de ne pas être « requalifiées en émeutes »[1192] (Law, 2019 : 4), puisque « les rassemblements religieux ne nécessitent pas d'autorisations préalables »[1193]. Certains observateurs y ont également vu « une critique indirecte des restrictions des pratiques religieuses en Chine continentale »[1194] (Law, 2019 : 4) et une réaffirmation de la liberté de religion à Hong Kong (Yi et Rene, 2022 : 2). Pour d'autres, en choisissant une telle chanson, les manifestants tentent « de réveiller la conscience de Carrie Lam, qui s'était présentée comme une fervente catholique »[1195] (Law, 2019 : 4). La reprise de cette chanson, « suite aux violences policières du 12 juin », a également été perçue par beaucoup comme une nouvelle tentative de « "purifier" les officiers de police »[1196] (Yi et Rene, 2022 : 2).

Outre ces chansons reprises telles quelles par les manifestants, certaines ont vu leurs paroles réarrangées et modifiées pour servir les propos du mouvement anti-Elab, notamment en « moquant les figures pro-Pékin, les officiels gouvernementaux ou les porte-paroles de police »[1197] (Law, 2019 : 5). Les paroles du chant « Chante alléluia au Seigneur » ont par exemple été ajoutées à une version en mandarin du chant bouddhique Nenbutsu (Law, 2019 : 5). Une chanson intitulée « L'investiture des courtisans communistes » (*Gong chen bang* –

chantent-les-miserables?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&Echobox=1565694986&fbclid=IwAR2DLDrVtCAB0r-C982ANW0_3SxmZU15UO5cEqOmdyO2IM3hzLNJQqhEb14, consulté le 9 juin 2023.

[1191] « calming effect », « diffuse tensions with the police ».

[1192] « being charged with rioting ».

[1193] *Le Petit journal*, 29.07.2019, « Les chansons de la révolte à Hong Kong », https://lepetitjournal.com/hong-kong/les-chansons-de-la-revolte-hong-kong-262518, consulté le 15 décembre 2019.

[1194] « Some even consider the hymn an indirect critique of restrictions on religious practices in mainland China ».

[1195] « reawakening the conscience of Carrie Lam, who has claimed herself as a devoted Catholic ».

[1196] « Protestors raised the hymn Sing Hallelujah to the Lord to 'purify' police officer ».

[1197] « to mock pro-establishment figures, government officials, or police spokespersons ».

Investiture of the Communist Courtiers), interprétée sur la musique de la série *Gods of Honor* sortie à l'été 2001, a également été réécrite par plusieurs manifestants de manière à exprimer « leur colère vis-à-vis des législateurs pro-Pékin »[1198] (Law, 2019 : 5). Puisque le terme « courtisan », lorsqu'il est prononcé en cantonais, a la même sonorité que le mot « dieu », le titre de cette chanson semble être un pied de nez aux membres du PCC supposés être athées (Law, 2019 : 5).

Le lendemain de la sortie de cette chanson, l'auteur-compositeur-interprète et YouTuber hongkongais Sunny Lam mettait en ligne un clip du même nom (voir Planche 82) reprenant à l'identique les paroles et la musique. Afin d'appuyer les propos tenus dans cette chanson, des images d'incidents récents étaient alors ajoutés : « le suicide de trois Hongkongais du fait de leur désillusion suite à la marche de protestation du 9 juin », « l'agression verbale d'un policier vis-à-vis d'un reporter d'une radio commerciale de Hong Kong le 12 juin », « les courts discours des stars de cantopop Alan Tam et Kenny Bee pendant une assemblé pro-police le 30 juin », ainsi que « l'attaque du siège du Conseil législatif de Hong Kong le 1er juillet »[1199] (Law, 2019 : 5).

La chanson « La grosse mère a quelque chose à dire » (*Fei ma you hua er – Fat mother has something to say*) ou dans son appellation raccourcie « Grosse mère » (*Fei ma – Fat mother*), écrite sur l'air de la chanson « Chandelier » de la chanteuse australienne Sia, a également été composée selon le même procédé pour dénoncer les violences policières[1200]. Les paroles sont un remix du discours pro-gouvernement tenu par la chanteuse hongkongaise d'origines portugaise et chinoise Maria Cordero, surnommée « grosse mère ». Cette chanson rapidement devenue virale a été chantée à l'occasion de plusieurs sit-in organisés dans les centres commerciaux ou pour faire reculer la police, alors que les paroles scandent « Frappez les journalistes ! Frappez les députés ! Frappez les jeunes ! Frappez les femmes ! » (voir Planche 82).

[1198] « their anger at pro-establishment lawmakers ».
[1199] « the suicides of three Hongkongers due to their disillusionment following the June 9 protest march, the police's verbal aggression against a Commercial Radio Hong Kong reporter on June 12, the short speeches by Cantopop stars Alan Tam and Kenny Bee during the pro-police assembly on June 30, and the storming of the Legislative Council Complex on July 1 ».
[1200] *Hong Kong Free Press*, « Hong Kong protest movement data archive: glossary », https://hongkongfp.com/hong-kong-protest-movement-data-archive-glossary/, consulté le 9 juin 2023.

Planche 81 : Des chansons préexistantes au mouvement entonnées en signe de protestation

a) Un des vidéoclips de « À la volonté du peuple » diffusé sur les plateformes de vidéo



Source : https://www.youtube.com/watch?v=zhQIOfDQdCo, consulté le 9 juin 2023.

b) « Chante alléluia au Seigneur », pour tenter d'apaiser les tensions



Source : https://www.youtube.com/watch?v=shkN744Q6qY, consulté le 9 juin 2023.

Planche 82 : Des chansons inspirées de chansons antérieures, dont les paroles ont été adaptées au contexte hongkongais

a) « L'investiture des courtisans communistes »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=O11G_CxIXJU, consulté le 9 juin 2023.

b) « Grosse mère »

1. Interprétée lors d'un sit-in dans un centre commercial



Source : https://www.youtube.com/watch?v=woPt4e-3kZU, consulté le 9 juin 2023.

2. Entonnée pour défier et faire reculer la police



Source : https://www.youtube.com/watch?v=giiwv8oAeKQ, consulté le 9 juin 2023.

9.2.2.2. Composer de nouvelles chansons pour mobiliser les manifestants et encourager leurs luttes

Des chansons inédites ont également vu le jour lors de ces longs mois de manifestations. Plusieurs artistes se sont ainsi directement inspirés du mouvement anti-Elab pour leurs créations. Dans son titre « Fuck the Popo », le rappeur hongkongais JP Frog dénonce ouvertement les violences des agents de police, qu'il qualifie de « chiens »[1201], à l'image du terme employé par les manifestants eux-mêmes. Reprise par plusieurs manifestants, comme lors de ce qui semble être un sit-in dans un centre commercial au début du mois de juin 2019 (voir Planche 83), cette chanson a valu à son auteur d'être emprisonné pendant plusieurs jours après la diffusion de son clip. Cette suspicion à l'égard des artistes n'a pas empêché le groupe Rubber Band de réécrire les paroles d'une de leurs chansons, qu'ils ont alors renommée « Le soleil se lève » (*Tian guang le*). L'objectif du groupe était alors d'encourager les Hongkongais à persévérer et de leur montrer qu'ils n'étaient pas seuls dans la lutte, alors que quatre suicides avaient déjà eu lieu[1202]. Quelques jours plus tard, le groupe *My little airport* sortait également une chanson intitulée « Le sorbet nocturne » (*Jinye xuegao*), en hommage aux manifestants rentrant chez eux « avec l'angoisse d'entendre frapper à leur porte le lendemain »[1203] et qui pourtant continuent à contester. La chanson débute par la phrase « Je n'ai rien à dire » prononcée en plusieurs langues, en référence à « la formule à prononcer en cas d'arrestation »[1204].

[1201] Jean-Baptiste Maître, 06.12.2019, « Comment le rap devient la musique de la rébellion hongkongaise ? », https://www.neonmag.fr/comment-le-rap-devient-la-musique-de-la-rebellion-hongkongaise-545212.html, consulté le 9 juin 2023.
[1202] https://lepetitjournal.com/hong-kong/les-chansons-de-la-revolte-hong-kong-262518, consulté le 15 décembre 2019.
[1203] https://lepetitjournal.com/hong-kong/les-chansons-de-la-revolte-hong-kong-262518, consulté le 15 décembre 2019.
[1204] https://lepetitjournal.com/hong-kong/les-chansons-de-la-revolte-hong-kong-262518, consulté le 15 décembre 2019.

Planche 83 : Des chansons écrites par des artistes professionnels en soutien au mouvement de contestation

a) « Fuck the popo » du rappeur JP Frog, une dénonciation des violences policières



Le port du masque sur cette vidéo antérieure au début de la pandémie de covid-19 est une manière de « défier l'interdiction d'avoir le visage couvert introduite par le gouvernement en octobre 2019 » (Ismangil et Lee, 2021 : 17).

Source : https://www.youtube.com/watch?v=3oLQU5uDTCA, consulté le 9 juin 2023.

b) « Le soleil se lève » (*Tian guang le*) du groupe Rubber Band, une invitation à tenir ensemble et à ne pas désespérer



Source : https://www.youtube.com/watch?v=GmMFhQma5Dw, consulté le 9 juin 2023.

c) « Le sorbet nocturne » (*Jinye xuegao*), un hommage aux manifestants



Source : https://www.youtube.com/watch?v=SFcFcvD7CDA, consulté le 9 juin 2023.

L'écriture collective de chansons par les manifestants, le plus souvent via des forums cryptés en ligne, semble être l'une des spécificités du mouvement de 2019. L'hymne « Gloire à Hong Kong » (*Glory to Hong Kong*) est certainement la chanson composée de la sorte la plus connue. Les paroles et la musique de ce chant sont en effet nées de discussions entre manifestants sur le forum en ligne LIHKG (*lindang touleonkeoi*) – relativement similaire au site de micro-blogging Reddit –, qui a servi durant tout le mouvement « de plateforme de communication centrale pour mettre au point des tactiques en temps réel sur le terrain et décider de stratégies à long terme », contribuant alors à « la mise en place d'un leadership participatif » (Chung, 2020 : 64). La plupart des chansons dont les paroles ont été réarrangées, comme « L'investiture des courtiers communistes » et « Grosse mère », résultaient également de ce processus participatif. Les paroles finales de « Gloire à Hong Kong », écrites par un « jeune compositeur […] soucieux de rester anonyme, connu sous son nom de guerre "Thomas dgx yhl" »[1205], sont un réarrangement de plusieurs propositions tirées du forum sur lequel les manifestants ont rapidement fait part de la « nécessité […] d'avoir un chant qui fédère les manifestants et soutienne leur moral »[1206].

Une fois la musique et les paroles composées, la chanson a été diffusée sur LIHKG et un groupe appelé « Black Blorchestra » – appellation qui réunit le terme de *black bloc* et d'*orchestra* – a publié quelques jours après, soit le 11 septembre 2019, une vidéo orchestrale

[1205] Florence de Changy, 23.09.2019, « A Hongkong, les manifestations continuent, en brûlant, en cassant et… en chantant », https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1206] Mélanie Chenouard, 12.09.2019, « À Hong Kong, l'hymne à la révolte du "Black Blorchestra" », https://www.courrierinternational.com/article/video-hong-kong-lhymne-la-revolte-du-black-blorchestra, consulté le 15 décembre 2019.

de ce nouvel hymne non officiel de Hong Kong[1207]. Plus de « 150 musiciens qualifiés », ayant entre 27 et 30 ans, ont été réunis par le chef d'orchestre qui se fait appeler S. pour un enregistrement clandestin qui n'a duré que quelques heures, de peur que la police ne le découvre[1208]. Les images de la vidéo illustrent la manière dont les manifestants se confrontent avec la police, d'où l'utilisation du terme de *black bloc*, tout en restant le plus pacifiste possible. Vêtus de noir, de masques à gaz et de casques de chantier, les musiciens dans leur rôle de manifestants sont enveloppés de vastes fumées blanches, « qui évoquent les gaz lacrymogènes mais symbolisent la terreur [en référence à l'expression "terreur blanche"[1209], en chinois] »[1210]. Pour l'une des coproductrices de ce clip vidéo, les artistes masqués symbolisent le fait que ces derniers « voient leurs libertés se restreindre à Hong Kong »[1211].

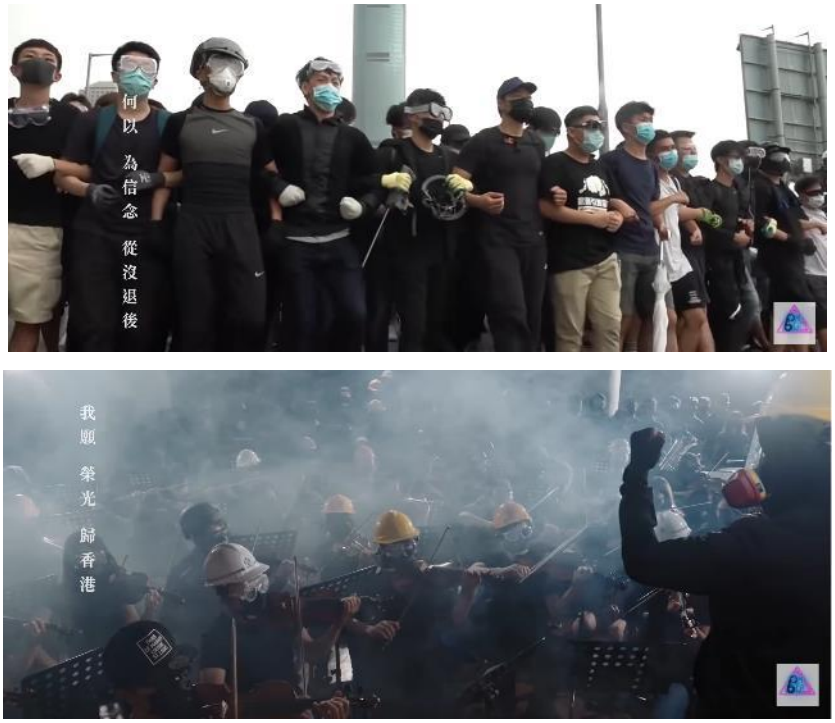
La diffusion de ce clip vidéo sur YouTube a permis d'atteindre rapidement un grand nombre de citoyens et de manifestants, puisqu'en 24 heures, il aurait été visionné entre 900 000[1212] et un million de fois[1213]. Des « tutoriels pour bien le chanter » ont également été postés par la suite sur YouTube[1214]. Cet hymne a également été repris lors des sit-in dans les « magasins soupçonnés de sympathies chinoises », dans des « stades de foot »[1215], lors des chaînes humaines le long des métros (Yi et Rene, 2022 : 3) mais également dans divers espaces publics lors des manifestations. Pour Tsam Yi, qui étudie à l'université des Sciences et technologies de Hong Kong (*The Hong Kong University of Science and Technology*) le rôle de la musique cantonaise pendant ce mouvement, et Tan Kai Rene, diplômée de sciences politiques et sociales à l'université de Singapour (*National University of Singapore*), le

[1207] https://www.courrierinternational.com/article/video-hong-kong-lhymne-la-revolte-du-black-blorchestra, consulté le 15 décembre 2019.
[1208] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1209] La terreur blanche désigne la période de massacres que Taïwan a connu suite au soulèvement de la population contre le Kuomintang le 28 février 1947, qui a fait plus de 280 000 morts. Une période de répression contre la menace communiste a perduré par la suite jusqu'en 1987, date à laquelle la loi martiale, établie suite « aux incidents 228 » de 1947, a été levée. Source : https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve/1355 et https://www.la-croix.com/Monde/Asie-et-Oceanie/A-Taiwan-victimes-terreur-blanche-demandent-justice-2017-02-28-1200828180, consultés le 9 juin 2023.
[1210] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1211] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1212] https://www.courrierinternational.com/article/video-hong-kong-lhymne-la-revolte-du-black-blorchestra, consulté le 15 décembre 2019.
[1213] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1214] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1215] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.

processus participatif de l'écriture de cette chanson explique en partie sa popularité, d'autant plus qu'il agit comme un « booster de morale, et un signe de la force et du pouvoir du peuple de Hong Kong »[1216]. (Yi et Rene, 2022 : 3).

Planche 84 : « Gloire à Hong Kong », un hymne non officiel de Hong Kong écrit, revendiqué et chanté par les manifestants lors de leurs différentes actions de contestation

a) Un clip vidéo qui dénonce indirectement les violences policières et met en scène la volonté de résistance des manifestants



Source : https://www.youtube.com/watch?v=oMA12IAoOmE, consulté le 9 juin 2023.

b) Un hymne repris en chœur notamment lors de sit-in



Source : https://www.youtube.com/watch?v=S_70Rz7Rx0s, consulté le 9 juin 2023.

[1216] « The song serves as a boost of morale, and a sign of strength and pride of the people of Hong Kong ».

La chanson « Bauhinia Rhapsody », moins médiatisée que « Glory to Hong Kong », a été composée de la même manière par un groupe de manifestants se faisant appeler « Fleur officielle de Hong Kong » (*Hong-Kong official's Flower*)[1217]. Directement adressé contre la cheffe de l'exécutif Carrie Lam, décrite comme « un corps sans âme nourri des sacrifices sanglants du peuple hongkongais », le clip vidéo de cette chanson avait atteint en une quinzaine de jours « plus de 275 000 vues »[1218]. Il en est de même pour la chanson intitulée « Des traces de larmes » (*Leihen*), chantée sur la musique d'un titre de Denise Ho, qui raconte « la journée fatidique » du 12 juin, lorsque les « unités anti-émeutes passent à l'offensive » pour disperser « la foule qui occupait Admiralty »[1219], là où le gouvernement central siège (voir Planche 85).

[1217] https://www.neonmag.fr/comment-le-rap-devient-la-musique-de-la-rebellion-hongkongaise-545212.html, consulté le 9 juin 2023.
[1218] https://www.neonmag.fr/comment-le-rap-devient-la-musique-de-la-rebellion-hongkongaise-545212.html, consulté le 9 juin 2023.
[1219] https://www.neonmag.fr/comment-le-rap-devient-la-musique-de-la-rebellion-hongkongaise-545212.html, consulté le 9 juin 2023.

Planche 85 : Des chansons inédites écrites en ligne par des groupes de manifestants

a) « Bauhinia Rhapsody »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ZQGR-RvFONw, consulté le 9 juin 2023.

b) « Des traces de larmes »



Source : https://www.facebook.com/sonfatho/videos/%E6%B7%9A%E7%97%95%E5%8E%9F%E6%9B%B2%E6%9C%A8%E7%B4%8B%E5%A1%AB%E8%A9%9E%E6%9C%AA%E6%94%BE%E9%BB%91%E6%97%97%E9%96%8B%E9%8E%97/324708765088933/?locale=zh_HK, consulté le 9 juin 2023.

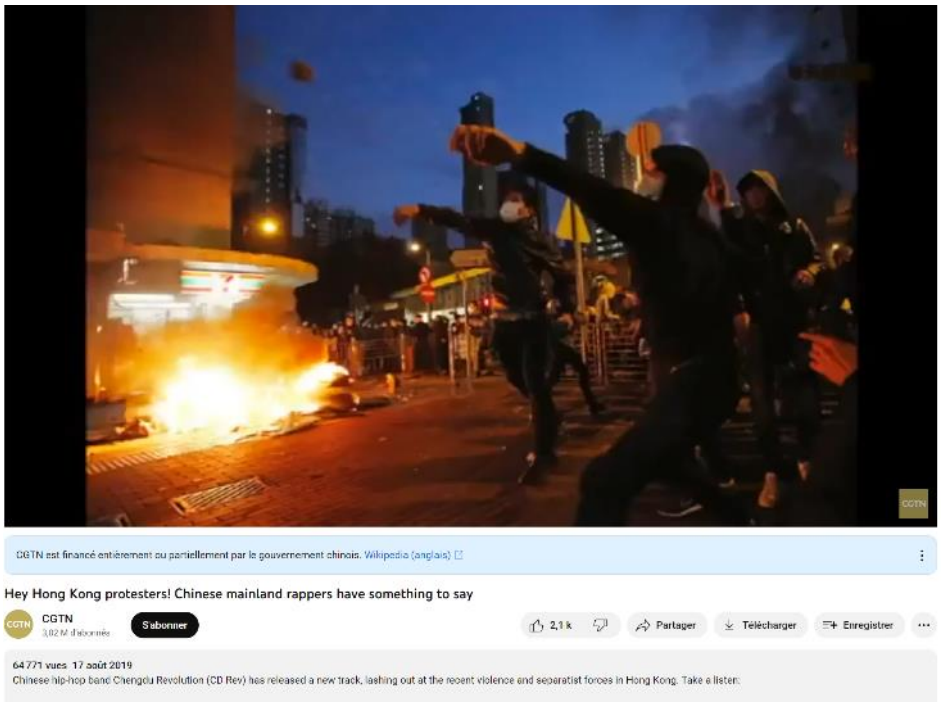
9.3. Les chants de contestation, signes des liens qui existent entre différents territoires sous influence chinoise

9.3.1. Une opposition en chanson entre Hong Kong et la RPC, évocatrice de tensions politiques

Les chants réalisés au cours d'un mouvement de contestation mettent en lumière les relations qui existent entre les deux camps d'une opposition. Plusieurs chansons ont ainsi été écrites par des partisans du camp pro-Pékin, en réponse aux chansons écrites par le camp pro-démocratie hongkongais. Le chercheur Nathanaël Amar (2019 : 3) souligne ainsi qu'« en août 2019, le groupe de rap nationaliste chinois originaire du Sichuan CD-Rev (*Tianfu shibian*), financé par la Ligue de la jeunesse communiste, a mis en ligne une chanson anti-manifestants interprétée en anglais et en mandarin, intitulée "L'automne de Hong Kong" (*Xianggang zhi qiu – Hong Kong's Fall*) ». Dans cette chanson, les États-Unis sont pointés du doigt pour leur « interférence dans les affaires intérieures de la Chine » (Amar, 2019 : 3). Les manifestants hongkongais sont qualifiés de terroristes au fur et à mesure que des images empruntées à la CGTN défilent. Cette chanson a ensuite été largement partagée par *Le Quotidien du Peuple*[1220] et *China Daily*[1221], ainsi que sur les comptes des réseaux sociaux de la CGTN, comme Twitter[1222], Facebook[1223], YouTube[1224], où les manifestants étaient interpellés par « l'accroche : "Hé les manifestants de #HongKong ! Les rappeurs chinois du continent ont quelque chose à vous dire" » (Amar, 2019 : 3). Une fois encore le chant, la télévision et les réseaux sociaux apparaissent ici comme un outil politique utilisé par le gouvernement de la RPC.

[1220] https://www.facebook.com/peopledaily/videos/%E5%94%B1%E7%B5%A6%E9%A6%99%E6%B8%AF%E4%B9%8B%E7%A7%8B%E7%9A%84rap%E9%80%99%E7%BE%A4%E5%B9%B4%E8%BC%95%E4%BA%BA%E6%9C%89%E8%A9%B1%E8%AC%9B/459702417967842/, consulté le 10 juin 2023.
[1221] https://www.vice.com/en/article/xwex5z/chinas-patriotic-rap-stars-are-blasting-the-hong-kong-protests-on-social-media, consulté le 10 juin 2023.
[1222] https://twitter.com/CGTNOfficial/status/1163046632646070277, consulté le 10 juin 2023.
[1223] https://www.facebook.com/cctvcom/videos/hey-hong-kong-protesters-chinese-mainland-rappers-have-something-to-say/794092487727903/, https://www.facebook.com/ChinaGlobalTVNetwork/videos/hey-hong-kong-protesters-chinese-mainland-rappers-have-something-to-say/393841874604113/, consultés le 10 juin 2023.
[1224] https://www.youtube.com/watch?v=gVQTA34NKP0, consulté le 10 juin 2023.

Planche 86 : « L'automne de Hong Kong », une chanson pro-Pékin largement diffusée par les médias de Chine continentale en réponse aux chansons pro-démocratie hongkongaises



Source : https://www.youtube.com/watch?v=gVQTA34NKP0, consulté le 10 juin 2023.

Cette opposition en chanson entre partisans du régime chinois et manifestants hongkongais s'est également exprimée de vive voix sur le sol hongkongais, et non pas seulement par médias interposés. Lors d'« assemblées publiques organisées par des syndicats pro-Pékin »[1225], plusieurs manifestants de ce camp ont ainsi chanté la chanson « Sous le rocher du lion[1226] » (*Shizi shan xia – Below the Lion Rock*), tirée d'une série télévisée hongkongaise écrite en 1979 (Law, 2019 : 6). Chanter cette chanson était alors une manière pour eux de « souligner le prétendu esprit hongkongais »[1227] (Law, 2019 : 6). Le 30 juin 2019, plusieurs manifestants se sont ainsi rassemblés en soutien à la police au sein du parc Tamar (*Tianma gongyuan*), situé dans le quartier d'Admiralty, et ont interprété cette chanson en signe de solidarité aux forces de l'ordre (voir Planche 87). Dans la même continuité, la chanson « Demain sera meilleur » (*Mingtian hui genghao*), initialement écrite en 1985 notamment pour célébrer le 40ème anniversaire du jour de la rétrocession de Taïwan – bien que cet aspect ait peu été mentionné après sa sortie[1228] – a également été reprise. L'objectif associé à la chanson était

[1225] « In public assemblies organized by pro-establishment unions ».
[1226] Le rocher du Lion est une montagne haute de 500 mètres surplombant Hong Kong. Source : RFI, https://www.youtube.com/watch?v=sq3gAxX9gw4, consulté le 12 juin 2023.
[1227] « to highlight the so-called Hong Kong spirit ».
[1228] http://bbs.chinaemu.org/simple/t58120.html, consulté le 12 juin 2023.

alors de « remonter le moral aux policiers et d'exprimer un sentiment patriotique »[1229], comme ce fut le cas le 3 août 2019, « lors d'un rassemblement musical antiviolence »[1230] organisé dans le parc Victoria situé dans le quartier de Causeway Bay[1231]. (Law, 2019 : 6) (voir Planche 87).

Planche 87 : Des chansons préexistantes, utilisées par les manifestants pro-Pékin pour soutenir la police

a) « Sous le rocher du lion » (*Shizi shan xia*), une chanson présentée comme incarnant « l'esprit hongkongais »



Source : https://www.youtube.com/watch?v=1ikOzSz9D5c, consulté le 12 juin 2023.

b) « Demain sera meilleur » (*Mingtian hui geng hao*), expression d'un sentiment patriotique



Source : https://www.youtube.com/watch?v=fLjqUjdrMnk, consulté le 12 juin 2023.

[1229] « to cheer up the police and express patriotic sentiment ».
[1230] « fan baoli yinyue jihui ».
[1231] Agence Xinhua, 03.08.2019, « "Soutenons la police d'une seule voix" – Rassemblement musical antiviolence "Espoir pour demain" organisé à Hong Kong » (*« Tong sheng tong qi cheng jingcha » – Xianggang juxing « Xiwang mingtian » fan baoli yinyue jihui*), http://m.xinhuanet.com/2019-08/03/c_1124833999.htm, consulté le 12 juin 2023.

Florence de Changy dans son article intitulé « À Hongkong, les manifestations continuent, en brûlant, en cassant et… en chantant », paru dans *Le Monde* le 23 septembre 2019, soulignait également que, depuis la création de l'hymne « Gloire à Hong Kong », plusieurs scènes d'opposition en chanson avaient lieu. Dans les stades de foot, mais aussi dans les centres commerciaux, les « manifestants pro- et antigouvernementaux » chantent « à qui mieux mieux les uns, l'hymne national chinois, les autres, le nouveau *Gloire à Hongkong* […] lors] de duels de chant »[1232]. Pour la journaliste, qui reprend les termes du « violoncelliste professionnel Laurent Perrin, basé à Hong Kong », ces chants « risquent d'inquiéter Pékin bien davantage que les cocktails Molotov des manifestants »[1233].

De fait, plusieurs de ces chansons entonnées par les manifestants hongkongais pro-mouvement ont été supprimées d'Internet en Chine continentale. La chanson « À la volonté du peuple », qui pourtant avait été intégrée aux manuels scolaires chinois dans les années 2000, a ainsi disparu de la toile peu de temps après « la marche noire du dimanche 16 juin »[1234]. D'après Inès Clivio, journaliste pour le magazine en ligne *Slate*, cette chanson était alors bloquée sur plusieurs plateformes de vidéos et de musiques, telle QQ Music. Depuis octobre 2021, cet extrait sonore de la comédie musicale *Les Misérables* est également placé sur la liste des chansons interdites dans les karaokés car jugées illégales en raison de leur supposée menace pour la sécurité nationale[1235].

La récente volonté de l'exécutif d'interdire sur le sol hongkongais l'hymne « Gloire à Hong Kong » illustre de nouveau la mainmise accrue de Pékin sur cette région administrative spéciale. Le 6 juin 2023, l'exécutif hongkongais a ainsi indiqué « avoir demandé à un tribunal d'interdire »[1236] ce chant. Bien que depuis la promulgation de la loi sur la sécurité nationale en 2020, il est interdit de chanter ou de « jouer la mélodie » de ce chant sur le territoire, depuis le mois de « novembre dernier », l'hymne a été entendu lors de plusieurs « événements sportifs à

[1232] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1233] https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.
[1234] Inès Clivio, 20.06.2019, « La Chine censure l'hymne des manifestations à Hong Kong », https://www.slate.fr/story/178629/chine-hong-kong-manifestations-censure-musique-chanson-do-you-hear-the-people-sing-les-miserables, consulté le 15 décembre 2019.
[1235] France Télévisions, 11.08.2021, « La Chine veut interdire les chansons menaçant "la sécurité nationale" dans les salles de karaoké », https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/la-chine-veut-interdire-les-chansons-menacant-la-securite-nationale-dans-les-salles-de-karaoke_4734477.html, consulté le 10 juin 2023.
[1236] *Le Figaro*, 10.06.2023, « *Glory to Hong Kong* : l'hymne démocratique interdit par l'exécutif », https://www.lefigaro.fr/musique/glory-to-hong-kong-l-hymne-democratique-interdit-par-l-executif-20230610, consulté le 10.06.2023.

l'étranger »[1237], à la place de la *Marche des volontaires*, hymne chinois en vigueur à Hong Kong depuis sa rétrocession en 1997. Ces erreurs, qui ont « suscit[ées] l'exaspération des autorités » tiendraient du fait que Google référence « Gloire à Hong Kong » comme premier résultat lorsqu'une recherche en anglais porte sur l'hymne hongkongais[1238]. Les pressions de l'exécutif pour que le moteur de recherches retire « Gloire à Hong Kong » de ses résultats sont restées sans réponse, « le géant américain a[yant] refusé d'obtempérer »[1239]. Il n'en reste pas moins qu'à Hong Kong depuis 2020, interpréter cette chanson, censurée en Chine continentale depuis son apparition, est passible de « deux à trois ans de détention » pour « outrage à l'hymne national »[1240]. Cet épisode illustre alors toute l'importance politique d'un hymne national, puisque supprimer ce chant, désormais considéré par ses partisans comme hymne national hongkongais, est une manière pour les autorités chinoises d'essayer de nier de nouveau l'existence de Hong Kong comme entité indépendante et ainsi de rappeler son allégeance à la nation chinoise.

[1237] https://www.lefigaro.fr/musique/glory-to-hong-kong-l-hymne-democratique-interdit-par-l-executif-20230610, consulté le 10.06.2023.
[1238] *Courrier International*, 13.12.2022, « Quel est l'hymne de Hong Kong ? L'algorithme de Google ne sait plus trop », https://www.courrierinternational.com/article/chine-quel-est-l-hymne-de-hong-kong-l-algorithme-de-google-ne-sait-plus-trop, consulté le 10 juin 2023.
[1239] https://www.lefigaro.fr/musique/glory-to-hong-kong-l-hymne-democratique-interdit-par-l-executif-20230610, consulté le 10.06.2023.
[1240] https://www.lefigaro.fr/musique/glory-to-hong-kong-l-hymne-democratique-interdit-par-l-executif-20230610, consulté le 10.06.2023.

9.3.2. Un soutien en chanson aux manifestants pro-démocratie de Hong Kong de la part d'artistes originaires de pays voisins

Dès le mois de juin 2019, plusieurs artistes taïwanais, malaisiens et vietnamiens ont apporté leur soutien en chanson aux manifestants hongkongais réclamant plus de démocratie. Les artistes hongkongais Denise Ho et Anthony Wong, déjà mobilisés en 2014, ont ainsi fait appel à plusieurs artistes taïwanais avec qui ils ont notamment créé la chanson « Soutien » (*Cheng*)[1241] (voir Planche 88). Les paroles, écrites par Albert Leung et le parolier taïwanais Wu Hsiung (Wu Xiong), rappellent que « les vérités universelles n'ont pas de frontières »[1242]. Le clip vidéo a ensuite été mis en ligne par « plus d'une vingtaine de chanteurs et compositeurs hongkongais et taïwanais », parmi lesquels « les groupes de rock indépendants taïwanais comme *The Chairman* [Le Président] (*Dongshi zhang yuetuan*) et *Fire Ex* [Extincteur de feu] (*Miehuoqi*) », qui ont participé à son élaboration (Amar : 2019 : 3). Pour Nathanaël Amar (2019 : 3), le fait que cette chanson ait été écrite à la fois en cantonais et en « mandarin taïwanais » permet « d'abolir toute forme de hiérarchie linguistique » et ainsi de placer Taïwan et Hong Kong au même niveau que la RPC.

Sur le même principe, un concert de soutien à Hong Kong a également été organisé par plusieurs artistes le 17 novembre 2019[1243]. Ce dernier s'est symboliquement tenu sur la place de la Liberté (*Ziyou guangchang*) de la capitale Taipei, « point de ralliement historique des mouvements démocrates à Taïwan »[1244]. Le groupe taïwanais *The Chairman* y a notamment interprété « en langue taïwanaise (*taiyu*) […] l'hymne non officiel de Hong Kong […] "Gloire à Hong Kong" » (Amar, 2020b : 3-4). En plus d'être l'expression d'une solidarité entre partisans pro-démocratie au-delà des frontières nationales, une telle performance peut aussi être interprétée comme le signe de la « peur d'une reproduction du contexte hongkongais à Taïwan », à la veille des élections taïwanaises de janvier 2020 (Amar, 2020b : 3-4).

[1241] https://lepetitjournal.com/hong-kong/les-chansons-de-la-revolte-hong-kong-262518, consulté le 15 décembre 2019.
[1242] « Pu shi zhenli wu jiexian ».
[1243] Adrien Simorre, 16.11.2019, « Ces jeunes Taïwanais qui se mobilisent pour Hong Kong », https://www.rfi.fr/fr/asie-pacifique/20191116-taiwan-hongkong-mobilisation-solidarite-concert, consulté le 12 juin 2023.
[1244] https://www.rfi.fr/fr/asie-pacifique/20191116-taiwan-hongkong-mobilisation-solidarite-concert, consulté le 12 juin 2023.

Planche 88 : Des chansons interprétées par des artistes taïwanais en soutien aux manifestants hongkongais pro-démocratie

a) « Soutien », co-écrit par des artistes hongkongais et taïwanais



Source : https://www.youtube.com/watch?v=ssCWcBNqvnc, consulté le 12 juin 2023.

b) « Gloire à Hong Kong », interprété en taïwanais[1245]



Source : https://www.youtube.com/watch?v=XlIgPbIksmc, consulté le 12 juin 2023.

[1245] Le taïwanais (*taiyu*) est « parlée couramment par 70 % à 80 % de la population de Taiwan ». Elle est aussi connue « sous le nom de langue parlée par les Ho-lo ». Cette langue est « à distinguer de la variété de chinois standard parlée à Taiwan (*guoyu* […]), très proche de la langue officielle de la République Populaire de Chine ». Source : http://www.inalco.fr/langue/taiwanais, consulté le 31 août 2023.

Plusieurs artistes étrangers originaires de pays voisins de la Chine ont également apporté leur soutien aux Hongkongais pro-démocratie. Dès le 2 juillet 2019, le compositeur américano-vietnamien Truc Ho (Trúc Hôa) a par exemple écrit une chanson intitulée « Mer de noir » (*Sea of Black*), dont le titre rappelle la tenue des manifestants (voir Planche 89). Dans une publication sur son compte Facebook, l'auteur explique avoir écrit cette chanson en signe de soutien aux manifestants, alors qu'il « suivai[t] les événements à Hong Kong »[1246]. Cette chanson, qui prône « la liberté et la démocratie », a été largement partagée sur les réseaux sociaux ainsi que sur la plateforme LIHKG utilisée par les manifestants hongkongais pour contourner le risque de censure[1247].

Dans la même logique, le 18 avril 2020, le rappeur malaisien Namewee (Huang Mingzhi) a mis en ligne une nouvelle chanson intitulée « Notre "Océans infinis, vastes cieux" » (*Women de haikuo tiankong – Beyond the Edge*) , en hommage au chant « Océans infinis, vastes cieux » du groupe Beyond (Amar : 2020b : 3), fréquemment entendu lors des manifestations hongkongaises de 2014 et de 2019 (voir Planche 89). Ce clip, qu'il dédiait à « chaque sympathisant qui aime le groupe Beyond et qui lutte pour les rêves et la liberté »[1248], débute sur le chant du groupe cité, très certainement interprété par des manifestants hongkongais comme en témoigne la photographie de fond de Hong Kong. Plusieurs indices évoquant ces manifestations, telles des personnes masquées tout de noir vêtues et parfois blessées, ponctuaient également la suite du clip vidéo.

À l'occasion des trois ans du mouvement anti-Elab, le 9 juin 2022, ce chanteur malaisien a remis en ligne cette chanson sur ses différents réseaux sociaux, en indiquant cette fois-ci explicitement que, par cette action, il soutenait les manifestants[1249]. Sur son profil Facebook, l'auteur précisait ainsi en accompagnement d'un extrait de sa chanson : « Le 9 juin 2019 est un jour ordinaire pour nous mais pas pour la population hongkongaise »[1250]. Cet extrait partagé également par l'auteur sur TikTok[1251], Télégram[1252] et YouTube[1253]

[1246] Don Le, 27.07.2019, « Une chanson de soutien aux manifestants anti-extradition à Hong Kong devient virale », https://fr.globalvoices.org/2019/07/27/238425/, consulté le 12 juin 2023.
[1247] https://fr.globalvoices.org/2019/07/27/238425/, consulté le 12 juin 2023.
[1248] « Zhe shou ge wo yao xiangei meiyiwei xi'ai Beyond de pengyoumen, he meiyiwei weile mengxiang he ziyou zai fendou zhong de pengyoumen », Texte explicatif accompagnant la vidéo de l'auteur, https://www.youtube.com/watch?v=a5AQBoAu1jE, consulté le 12 juin 2023.
[1249] Zhong Guangzheng, 11.06.2022, « Namewee publie une nouvelle version du clip vidéo "Notre océan infini et vastes cieux" » (*Huang Mingzhi jianjie xinban MV « Women de haikuo tiankong »*), https://www.rfa.org/cantonese/news/htm/hk-namewee-06112022092007.html, consulté le 12 juin 2023.
[1250] « 2019 June 9 is an ordinary day for us but not for the people of Hong Kong », https://m.facebook.com/namewee/videos/296723482580311/, consulté le 12 juin 2023.
[1251] https://www.tiktok.com/@namewee/video/7109649466843499803, consulté le 12 juin 2023.
[1252] https://t.me/s/nameweeofficial?after=1155, consulté le 12 juin 2023.
[1253] https://www.youtube.com/watch?v=di7U1FBY6dI, consulté le 12 juin 2023.

reprenait alors des images des manifestations montrant notamment la violence des forces de l'ordre face à des manifestants déterminés malgré leurs blessures (voir Planche 89).

L'interprétation, la réinterprétation ou l'écriture de chansons protestataires en rapport avec les manifestations hongkongaises de 2019 témoignent ainsi de « l'importance que prend la musique populaire en tant qu'outil stratégique dans le champ de bataille idéologique et culturel entre Hong Kong, Taiwan, la RPC et au-delà » (Amar, 2020b : 3).

Planche 89 : Un soutien aux manifestants hongkongais de la part d'artistes asiatiques

a) « Mer de noir » de l'artiste américano-vietnamien Truc Ho



Source : https://www.youtube.com/watch?v=gh8-kT-9uL4, consulté le 12 juin 2023.

b) « Notre "Océans infinis, vastes cieux" » du rappeur malaisien Namewee

1. Mise en ligne en avril 2020 pour soutenir indirectement les manifestants



Source : https://www.youtube.com/watch?v=a5AQBoAu1jE, consulté le 12 juin 2023.

2. Réinterprétée en juin 2022 pour exprimer clairement cette solidarité



Source : https://www.youtube.com/watch?v=di7U1FBY6dI, consulté le 12 juin 2023.

9.3.3. Des chants de contestation envers la politique menée en Chine

La bataille idéologique de plusieurs artistes asiatiques vis-à-vis de la Chine s'exprime généralement par une remise en cause en chanson de la politique chinoise menée. Le rappeur taïwanais Dwagie a par exemple dénoncé « la réponse tardive de la RPC » face au covid-19 dans sa chanson intitulée « WHO » mise en ligne sur YouTube le 17 février 2020 (voir Planche 90). Plusieurs paroles sont effectivement à charge contre le gouvernement de la RPC et la non reconnaissance, par les organisations internationales, de la plus-value taïwanaise dans la gestion de crise. Dans la phrase ironique « Merci la Chine, à cause de ton choix »[1254], l'auteur compositeur souligne avec amertume qu'en raison du choix initial de la Chine de laisser entendre que tout était sous contrôle, l'épidémie s'est propagée partout dans le monde. L'ignorance de Taïwan par les organisations mondiales est aussi pointée du doigt comme l'une des raisons de la flambée de l'épidémie puisque selon le chanteur : « Mon pays, mon peuple a les capacités médicales de stopper les pandémies / Nous sommes voisins, mais notre nombre

[1254] « Thank you China, because of your choice ».

de contaminations ne dépassent pas 11 cas / […] Mais à cause de l'influence chinoise et de toute la haine qui y est enracinée / Ils continuent à demander qui est Taïwan ? »[1255].

Cette dénonciation du positionnement chinois vis-à-vis de Taïwan et Hong Kong se retrouve également dans la chanson « Fragile » du chanteur malaisien Namewee sortie le 15 octobre 2021. Le titre original en mandarin « Boli xin », qui peut être traduit en français par l'expression « cœur de verre », désigne en réalité, d'après Keoni Everington journaliste pour le quotidien taïwanais en langue anglaise *Taiwan News*, « les citoyens chinois nationalistes qui deviennent facilement contrariés quand un réseau social publie des attaques contre le Parti communiste chinois »[1256]. Une adresse toute particulière leur est réservée au début de ce clip. Le duo de chanteurs Namewee et Kimberley Chen – d'origine australienne – tous les deux installés à Taïwan précise en effet : « S'il vous plaît soyez prudent si vous êtes rose fragile »[1257]. Ce terme de « rose fragile » (*xiao fenhong*), qui explique que la couleur rose ait toute sa place dans ce clip, est en effet habituellement utilisé pour désigner avec sarcasme les « ressortissants chinois chauvins »[1258].

Cette chanson qui, en apparence seulement, évoque « un duo d'amoureux mêlant douceur et amertume »[1259], regorge en réalité de « références à la répression des Ouïghours dans le Xinjiang, aux revendications de la Chine sur Taïwan, […] à l'épidémie de covid, au Grand pare-feu[1260], à Xi Jinping incarné par Winnie l'ourson[1261], à la censure et à l'interdiction

[1255] « My country. My people have the medical power to stop pandemics. / We're next door neighbors, but still stopped our case only at 11 / […] But due to China's influence and all the hatred that's rooted. / They keep on asking WHO's Taiwan? ».

[1256] « The term "glass heart" is used to describe nationalistic Chinese netizens who become easily upset when a social media post attacks the Chinese Communist Party (CCP) », Keoni Everington, 22.10.2021, « Le featuring anti-communiste "Fragile" par un duo de chanteurs basés à Taïwan dépasse les 12 millions de vue » (*Anti-CCP duet 'Fragile' featuring Taiwan-based singer breaks 12 million views*)
https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4322685, consulté le 15 juin 2023.

[1257] « Please be cautious if you are fragile pink », https://www.youtube.com/watch?v=-Rp7UPbhErE, consulté le 15 juin 2023.

[1258] « jingoistic Chinese nationals », https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4322685, consulté le 15 juin 2023.

[1259] « a bittersweet duet between two lovers », Steven Mackenzie, 10.08.2022, « Fragile. La chanson de contestation taïwanaise que la Chine ne peut pas réduire au silence » (*Fragile : The Taiwanese protest song that China couldn't silence),* https://www.bigissue.com/culture/music/fragile-the-taiwanese-protest-song-that-china-couldnt-silence/, consulté le 15 juin 2023.

[1260] Le Grand pare-feu ou « GFW en langage codé » est le nom donné par les internautes chinois à « la grande muraille "virtuelle" », qui désigne « l'ensemble des moyens mis en œuvre [par le gouvernement chinois] pour censurer le Web ». Source : https://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2010/10/11/archive-la-grande-muraille-virtuelle-de-chine_1424220_3216.html, consulté le 15 juin 2023.

[1261] Les références à Winnie l'Ourson sont très souvent bannies en Chine depuis l'apparition en 2013 d'un mème réalisé en référence à une photographie « officielle prise lors d'une rencontre en Californie entre Xi Jinping et le président des États-Unis Barack Obama ». Sur ce mème, Xi Jinping est comparé à Winnie l'Ourson et Barack Obama à Tigrou. Plusieurs internautes chinois ont ensuite à leur tour détourner l'image de Xi Jinping en l'associant à celle de Winnie. Source : https://www.geo.fr/geopolitique/pourquoi-le-gouvernement-chinois-a-t-il-banni-winnie-lourson-213976, consulté le 15 juin 2023.

de consommer des fruits cultivés à Taïwan »[1262]. Concernant ce dernier point, les paroles « Avaler la pomme, couper l'ananas » sont interprétées par le journaliste Steven Mackenzie comme « une référence au journal prodémocratie *Apple Daily* à Hong Kong qui a été obligé de mettre la clé sous la porte, et au fait qu'en mars de l'année dernière [ndla : mars 2021] la Chine a interdit les ananas importés depuis Taïwan »[1263].

Tout au long du clip vidéo, un panda, qui représente sans aucun doute la RPC, s'intercale entre les deux amoureux, bien qu'il soit à deux reprises repoussé puis frappé en raison de ses mauvaises actions, comme s'il était impossible de se débarrasser de l'influence, si ce n'est de l'ingérence, de la RPC à Taïwan. Plusieurs paroles sonnent également comme une interrogation vis-à-vis de ce positionnement de la RPC. Les expressions « Tu ne veux jamais entendre ce que j'ai à dire », « Je ne comprends pas, quelle part de toi ai-je insulté ? », « Pourquoi as-tu le sentiment que le monde entier est ton ennemi ? »[1264] amorcent ainsi la chanson. Les paroles « Pour l'amour de Dieu, arrête de voler mes affaires », « Tu veux que je m'incline, désolé je ne le ferai pas »[1265] sont également plusieurs fois reprises, comme le signe de la détermination de la population taïwanaise à ne pas se laisser faire devant les manœuvres d'intimidation de la Chine.

La popularité de cette chanson « dans les pays où l'on parle chinois […] notamment à Taïwan, Hong Kong, en Malaisie et à Singapour » puis dans « des zones en dehors de la Chine »[1266] peut être perçue comme un signe d'adéquation des internautes de ces pays avec les idées défendues dans cette chanson, « rapidement interdite en Chine » car considérée comme « malveillante » et « insultante »[1267]. Érigée au premier rang des plateformes d'écoute à Hong Kong et Taïwan, et ce malgré la censure sur le continent, cette chanson, également largement écoutée en Malaisie à ses débuts, a dépassé les « neuf millions de vues sur

[1262] « References are made to repression of the Uyghurs in Xinjiang, China's claims to Taiwan, bat soup representing COVID, the Great Firewall, Xi Jinping embodied by Winnie the Pooh, censorship, and the ban on Taiwan-grown fruits », https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4322685

[1263] « a reference to the pro-democracy Apple Daily newspaper in Hong Kong being forced to shut down, and thefact that in March last year, China banned pineapple imports from Taiwan », https://www.bigissue.com/culture/music/fragile-the-taiwanese-protest-song-that-china-couldnt-silence/, consulté le 15 juin 2023.

[1264] « You never wanted to hear what I have to say », « I don't understand, which part of you have I insulted ? », « Why do you feel that the whole world is your enemy ».

[1265] « For goodness sake, stop stealing my stuff », « You want me to bow down, sorry I won't ».

[1266] « The video became an overnight sensation in Chinese-speaking countries and areas outside of China, including Taiwan, Hong Kong, Malaysia, and Singapore », https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4322685, consulté le 15 juin 2023.

[1267] « quickly banned in China », « malicious », « insulting », https://www.bigissue.com/culture/music/fragile-the-taiwanese-protest-song-that-china-couldnt-silence/, consulté le 15 juin 2023.

YouTube »[1268] le jeudi 21 octobre 2021, soit cinq jours après sa mise en ligne. Le lendemain, d'après le journaliste de *Taiwan News*, « la vidéo avait accumulé [sur YouTube] plus de 12 millions de vues, avec 543 000 "j'aime" et 112 000 commentaires »[1269]. Steven Mackenzie, journaliste pour le magazine *Big Issue*, indiquait en août 2022 que la vidéo avait alors atteint « plus de 63 millions de vues sur YouTube » avec une augmentation de ce nombre au cours de ce même mois d'août, en raison de « la montée des tensions à Taïwan suite à la visite de la porte-parole américaine Nancy Pelosi »[1270]. À la mi-juin 2023, le clip vidéo atteignait pas loin de 69 millions de vues.

Malgré la censure par les autorités chinoises de nombreuses chansons de contestation contre le système politique chinois, la plupart de celles-ci restent accessibles sur les plateformes musicales hébergées en Occident, ce qui, en un sens, facilite le travail des chercheurs. Depuis les manifestations de 2019 à Hong Kong qui ont marqué un tournant en terme de politisation du chant – puisque cette activité est désormais apparue comme pleinement politique – mener une étude sur le chant en Chine a commencé à revêtir un caractère potentiellement sensible, rendant d'autant plus compliqué l'accès à des sources d'information sur place.

[1268] *Taipei Times*, 24.10.2021, « Les hits qui raillent le nationalisme chinois donne le vertige à YouTube » (Chinese nationalist taunt hits YouTube heights), https://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2021/10/24/2003766676, consulté le 15 juin 2023.

[1269] « the video has accumulated 12 million views, with 543,000 likes and 112,000 comments », https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4322685, consulté le 15 juin 2023.

[1270] « It now has over 63 million views on YouTube, and gained fresh potency this month when tensions in Taiwan escalated after a visit from US Speaker Nancy Pelosi », https://www.bigissue.com/culture/music/fragile-the-taiwanese-protest-song-that-china-couldnt-silence/, consulté le 15 juin 2023.

Planche 90 : Des chansons d'artistes asiatiques qui remettent en cause le système politique chinois

a) « WHO » du chanteur taïwanais Dwagie, une chanson qui critique le positionnement et la politique chinoise, notamment en temps de pandémie



Source : https://www.youtube.com/watch?v=yVuelwId3dU, consulté le 15 juin 2023.

b) « Fragile » du duo de chanteurs installés à Taïwan, Namewee et Kimberley Chen, une chanson qui dénonce le nationalisme chinois et ses conséquences



Source : https://www.youtube.com/watch?v=-Rp7UPbhErE, consulté le 15 juin 2023.

Ce chapitre a permis d'illustrer la portée politique du chant comme outil de contestation dans le monde chinois. L'exemple des manifestations de la fin de l'année 2022, couplé aux concerts improvisés à leur balcon par les populations confinées, souligne la pratique assumée en Chine de se réunir pour chanter en signe de protestation. Les chants entonnés lors de ces épisodes, notamment l'hymne national et l'Internationale, n'avaient alors symboliquement rien de contestataire mais étaient plutôt l'expression possible d'une protestation qui se voulait malgré tout patriotique. Dans les jours qui ont suivi les manifestations dans plusieurs métropoles chinoises, des chansons ont aussi été écrites, d'une part, pour critiquer les effets de la politique zéro covid poussée à l'extrême et, d'autre part, pour soutenir les manifestants.

Certaines des réactions de la population vis-à-vis des décisions officielles concernant le chant met également en lumière le scepticisme de certains quant à la coordination des décisions politiques prises par les différents niveaux territoriaux pendant les confinements. Si certains se sont offusqués que des chansons de propagande antiépidémique aient été réalisées au lieu de se concentrer sur des actions plus concrètes, d'autres ont exprimé plus directement leur colère quant à la décision d'interdire aux gens de chanter depuis leur fenêtre. Des chansons de contestation ont alors peu à peu émergé sur les réseaux sociaux, notamment en réponse à la censure appliquée à chacune des formes de désaccords exprimés par les habitants. Certaines de ces chansons largement diffusées, comme « À la volonté du peuple », sont des chansons connues mondialement pour leur symbolique contestataire et ont ainsi donné une visibilité internationale à cette protestation. D'autres chants ont, au contraire, été écrits pour dénoncer plus spécifiquement la situation actuelle, que ce soit en s'appuyant sur la musique de chansons populaires en Chine continentale ou en proposant de nouvelles créations, et ce malgré le risque accru de censure.

Ces différentes formes de contestation par le chant, qui se sont particulièrement appuyées sur le média d'Internet, ont été principalement héritées des manifestations hongkongaises de 2019. Si en 2014 plusieurs chants, préexistants ou écrits pour l'occasion, avaient été chantés en chœur localement lors de manifestations, ce n'est qu'en 2019 que chanter en groupe ou diffuser des chants de contestation sur Internet est devenu un outil de contestation politique revendiqué comme tel. Des chansons de contestation écrites collectivement en ligne par des internautes, comme « Gloire à Hong Kong », se sont alors ajoutées aux différents chants composés le plus souvent en cantonais par des artistes professionnels pour soutenir les manifestants.

L'attention portée aux auteurs et au devenir de ces chansons contestataires illustre également les rapports politiques qui existent entre la République populaire de Chine et certains

de ses voisins. La réponse en chansons de partisans pro-Pékin aux manifestants pro-démocratie ainsi que la censure quasi immédiate par le pouvoir central de leurs chants de contestation mettent en lumière la volonté de mainmise de Pékin vis-à-vis de la vie politique à Hong Kong et permet aux autorités chinoises de rappeler à Hong Kong son rattachement à une seule et même Chine. La crainte de certains artistes qui vivent en territoires voisins, notamment à Taïwan, de voir se reproduire ce qui se passe à Hong Kong donne également lieu à la création de chansons de contestation vis-à-vis de la politique menée en Chine continentale. La popularité de ces chansons largement diffusées sur Internet et les réseaux sociaux reflète certainement l'assentiment d'une partie de la population sur place avec les idées défendues par ces artistes contestataires. S'appuyer sur les réseaux sociaux et les plateformes musicales et de vidéos occidentales, sur lesquelles ces chants de contestation sont largement relayés pour contourner la censure chinoise, devient dès lors un des seuls moyens encore possibles de se documenter pour conduire des recherches sur un tel sujet.

Conclusion de la troisième partie

Cette troisième partie, principalement basée sur des données récoltées en ligne, avait pour but d'illustrer la dimension politique toujours actuelle du chant en Chine. En étudiant la manière dont le chant a été mobilisé au cours de la pandémie de covid-19, il est apparu, qu'en temps de crise, l'utilisation du chant comme outil de communication est souvent poussée à son paroxysme, par aussi bien le gouvernement que la population. Dès le début de la pandémie, plusieurs habitants confinés se sont saisis du chant comme d'un moyen de communiquer malgré tout, entre voisins, depuis leurs balcons. Plusieurs artistes ont également exprimé en chanson leur soutien à la population, ainsi qu'aux personnels soignants réquisitionnés, dès les premiers jours du confinement décrété à Wuhan. Le gouvernement s'est rapidement servi du chant comme d'un outil de propagande lui permettant de vanter sa politique de gestion de la crise. La réalisation de clips vidéo chantés, puis leur diffusion sur de nombreux canaux de communication traditionnels ou en ligne, avait pour vocation d'encourager, d'éduquer et de rassurer la population.

En cette période de repli des pays sur eux-mêmes, en raison notamment des différentes mesures de confinement et de la fermeture des frontières, une attention particulière a été portée par la Chine à l'utilisation du chant comme une manière de maintenir des échanges avec l'international. Que ce soit par la création puis le partage de chansons entre des institutions chinoises jumelées avec d'autres pays, ou la diffusion sur les canaux de la Télévision centrale de Chine de clips chantés mettant à l'honneur des pays à leur tour touchés par le covid-19, le chant est apparu comme un réel outil du *soft power* culturel à la chinoise. Cette utilisation du chant en interne et à l'international a dès lors attiré l'attention de plusieurs médias étrangers, qui ont par conséquent relayés plusieurs de ces initiatives, au risque de présenter cette mobilisation du chant comme un phénomène nouveau, bien qu'il préexistait à cette crise.

L'utilisation du chant comme un moyen de contester en Chine a été également mis sur le devant de la scène à l'international, principalement à partir de novembre 2022, alors même que ces initiatives étaient invisibilisées le plus possible par les autorités en Chine. Cette protestation par le chant n'était pas pour autant nouvelle, puisque son utilisation a semble-t-il été systématisée comme une réelle stratégie de contestation au début des années 2010, suite à la survenue des manifestations qui se sont tenues à Hong Kong. Étudier l'origine géographique des chansons de contestation ou de soutien aux politiques à l'œuvre permet dès lors de souligner plus largement les relations culturelles et politiques qui existent entre les différentes régions de l'aire d'influence chinoise.

Conclusion

Pratiqué par l'ensemble des catégories sociales – que ce soit des jeunes ou des personnes plus âgées, des locaux ou des étrangers, des personnes aisées ou plus modestes – le chant en Chine renseigne sur la société chinoise passée et actuelle. L'inscription de cette activité dans des espaces particuliers, qu'ils soient intérieurs, extérieurs ou virtuels, en fait un géo-indicateur des dynamiques sociales et politiques à l'œuvre aussi bien à l'échelle d'une ville qu'à une échelle nationale.

L'enjeu de cette thèse était donc de montrer en quoi le chant peut être un outil d'analyse en géographie, notamment dans un pays tel que la Chine, où cette activité est pratiquée par le plus grand nombre. La conduite d'un terrain in situ centré sur la ville-centre de Shanghai conjugué à un terrain principalement basé sur des ressources audiovisuelles en ligne a fait apparaître plus clairement la politisation toujours actuelle du chant en Chine. L'utilisation du chant, aussi bien par les autorités publiques que par les habitants, pour produire certaines parties de la ville de Shanghai constituait une première hypothèse de recherche. Le constat d'un renforcement de la création et de la diffusion de chansons, réalisées à la demande du gouvernement mais également à l'initiative de la population au cours de la pandémie de covid-19, a donné lieu, dans un second volet, à l'analyse, à différentes échelles, du rôle politique du chant en Chine.

Les différents appuis théoriques et pratiques de cette recherche ont été exposés au cours de la première partie. La constance et la prégnance du chant dans la vie culturelle et politique chinoise ont été explicitées grâce à une mise en perspective historique de ce dernier. Cette activité de loisir s'est révélée être un outil de propagande au service du pouvoir depuis plusieurs siècles. Actuellement, le caractère immatériel du chant a rendu possible une adaptation relativement facile du terrain de cette thèse confrontée aux difficultés d'accès consécutives à la survenue de la pandémie de covid-19. Une autre manière de continuer cette enquête sur le chant en Chine a donc découlé de cet événement imprévisible. Les réflexions menées sur les notions de terrain et de netnographie ont conduit à avancer le qualificatif de « médiatisé » pour qualifier une partie du travail de terrain de cette thèse. Enfin, l'exploration des travaux de sciences humaines et sociales ayant pour sujet les liens entre chant et ville, et plus largement entre musique et territoire, a permis de positionner la problématique dans le champ de la géographie musicale et de revenir sur plusieurs considérations s'inscrivant dans le réseau interdisciplinaire naissant des *Urban Music Studies*.

Les parties suivantes ont été dédiées à la mise en œuvre concrète d'une recherche en géographie musicale. Dans la deuxième partie, les lieux de chant implantés au sein de la métropole shanghaienne ont été envisagés comme des géo-indicateurs de l'organisation socio-politique et de la production urbaine. Les divers rapports au chant et à l'espace des habitants, induits généralement par des classes sociales différentes, ont été distingués grâce à une classification de ces lieux de chant selon leurs types. L'implantation, la fréquentation et la perception des théâtres, des centres culturels, des bars, des karaokés et des parcs publics ont dès lors constitué des indices de la construction urbaine et de la manière dont les habitants se saisissaient de ces aménagements. La répartition de ces lieux de chant, leur histoire, leur aménagement et la manière dont ils sont présentés officiellement renseignent plus précisément sur les différentes étapes de la construction de la ville décidée par les autorités locales. Le développement, ces dernières années, d'infrastructures culturelles, tels des théâtres et des centres culturels, le long de certains axes majeurs de la ville-centre ainsi que dans le centre de plusieurs villes nouvelles traduit le choix actuel de la Municipalité de redynamiser ces espaces en s'appuyant sur la culture. Les récentes stratégies de patrimonialisation – des opéras provinciaux à l'échelon national, mais aussi d'espaces perçus comme historiques à l'échelle de la ville – conjuguées à une gentrification de la ville-centre deviennent alors le signe d'une construction de plusieurs espaces centraux à destination avant tout des classes moyennes et des touristes. En parallèle de cette évolution du tissu social et urbain de la métropole, plusieurs initiatives des habitants peuvent être interprétées comme relevant de la fabrication urbaine. Les chanteurs, lorsqu'ils s'approprient, le temps de leurs activités, certains espaces publics, comme des parcs, ou qu'ils se saisissent d'espaces non utilisés, sont souvent amenés à détourner le mobilier urbain. Théoriquement de plus en plus intégrés aux processus de décision, dans une logique de gouvernance participative, les habitants réussissent parfois à faire reconnaître – de manière consciente ou non – leur droit à la ville en faisant accepter voire entériner l'usage qu'ils ont de certains espaces. L'analyse du déroulement de ces activités culturelles, le plus souvent spontanées, a toutefois confirmé un encadrement accru des populations de la part du gouvernement.

Ce contrôle des activités de chant et sa mobilisation par le Parti pour servir sa politique ont été placés au cœur de la troisième partie. À partir de données récoltées à distance, cette dernière partie a souligné en quoi le chant a constitué une ressource pour la population contrainte de rester confinée pendant la pandémie de covid-19. En parallèle des productions spontanées de plusieurs artistes pour soutenir la population, le chant s'est de nouveau avéré être un véritable outil de communication dont le gouvernement chinois a tiré profit. De

nombreux clips vidéo de soutien et de légitimation de la politique de prévention anti-covid ont ainsi été réalisés à la demande des autorités, et l'ensemble des échelons territoriaux du Parti ont été investis dans cette campagne de propagande par le chant. Le poids géopolitique du chant s'est aussi exprimé par le biais des relations internationales en partie maintenues par cette activité, alors même que les frontières étaient fermées. Les différentes institutions chinoises implantées outre-mer, ainsi que les différents organes médiatiques du Parti, ont relayé le soutien apporté à la Chine par des étrangers, artistes ou non. Réciproquement, une partie de la population chinoise a adressé ses encouragements à travers le monde, au fur et à mesure que la pandémie se répandait. Par ces échanges, plusieurs des principes du *soft power* culturel à la chinoise ont dès lors été mis en pratique. Les liens entretenus par le chant entre différentes régions ou nations, surtout lorsqu'il prend la forme de chorales virtuelles ou de clips vidéo, se sont enfin avérés être un atout pour la frange de la population chinoise prête à exprimer son désaccord avec le gouvernement. Cette forme de contestation par le chant, bien qu'aux racines relativement anciennes, semble gagner en visibilité et se structurer depuis plusieurs années, de manière concomitante avec le développement des réseaux sociaux numériques qui favorisent la créativité audiovisuelle, le partage anonyme et la diffusion internationale des revendications.

Intégrer le terrain « à distance » aux études centrées sur la production de l'espace

Une réflexion méthodologique sur la notion de terrain à distance

Ce travail de recherche a été l'occasion d'entamer une réflexion sur la notion de terrain et la collecte de données à distance. La notion de terrain médiatisé a été proposée pour désigner la démarche qui consiste à se servir des matériaux accessibles sur Internet, sans pour autant se fondre dans des communautés virtuelles, comme c'est le cas lorsqu'on parle de netnographie ou de terrain en ligne. Le type de matériaux à disposition est alors relativement large, que ce soit des articles de journaux, des documents officiels mis en ligne, des chansons et des clips relayés sur des plateformes musicales ou de vidéos.

La méthodologie habituellement utilisée en géographie a donc été adaptée en conséquence. L'attention portée aux nouvelles nationales et locales, aux publications partagées par les organes officiels du gouvernement et certains artistes sur les réseaux sociaux, ainsi que le visionnage régulier des journaux télévisés retransmis sur Internet, ont été à l'origine d'une certaine immersion et d'une observation distante de l'utilisation du chant en Chine. Les plateformes musicales et de vidéos en ligne ont alors remplacé les clichés de terrain, autant en termes d'enregistrement d'informations que de possibles illustrations d'un phénomène. Bien

que mener des entretiens à distance se soit révélé délicat, les messages échangés avec des personnes rencontrées auparavant sur place, mais surtout la lecture des commentaires laissés sous certains clips vidéo ont permis de récupérer des informations sur la perception par les habitants de la situation sur place, nuançant alors les discours officiels.

Internet est devenu à la fois un outil méthodologique de recherche et un terrain en lui-même. L'une des difficultés principales résidait dans la manière de délimiter précisément les contenus à observer. Puisqu'il n'est pas possible de réaliser une veille de l'ensemble des réseaux sociaux, il est essentiel d'en sélectionner uniquement certains, tout en étant conscient que les informations récoltées sont alors plus sélectives et reflètent uniquement les préoccupations des acteurs qui utilisent ces réseaux en particulier.

Par ailleurs, les algorithmes des réseaux sociaux sont ainsi faits qu'un utilisateur français ne verra pas les mêmes publications qu'un utilisateur chinois, rendant d'autant plus difficile l'accès à certaines informations. Il est par exemple complexe de savoir si telle chanson mise en ligne sur un réseau a effectivement été largement visionnée ou partagée entre internautes chinois. Dans ce contexte, la problématique de la censure s'ajoute également, puisque les informations recueillies de la sorte sont nécessairement celles que le gouvernement accepte de diffuser. S'appuyer sur des plateformes, des réseaux sociaux et des sites d'informations chinois mais aussi occidentaux peut alors permettre de se distancier a minima d'une vision partiale de la réalité, puisque nombre de chansons de contestation vis-à-vis du pouvoir chinois sont mises en ligne sur des sites occidentaux.

L'un des problèmes majeurs reste la suppression, au bout d'un certain temps, de clips amateurs sur plusieurs de ces plateformes occidentales telles que YouTube. La question du téléchargement ou non de ces vidéos se pose alors dans un cadre législatif où le téléchargement des vidéos mises en ligne sur YouTube est assez flou. Ayant été confrontée à ces suppressions intempestives à de nombreuses reprises au début de mes recherches en ligne, j'ai fini, pour m'en prémunir, par réaliser une capture d'écran des images les plus significatives, tout en notant le titre, l'auteur, la date de mise en ligne, l'adresse URL, ainsi que le déroulé succinct et les moments forts de chacune des vidéos.

Dans un autre ordre, il est difficile de devoir se baser quasi uniquement sur des ressources journalistiques, dont on peut douter, pour certaines, de la qualité des sources initiales, ainsi que de la justesse et de l'impartialité des informations transmises. Le croisement d'articles de journaux de nations et de bords différents permet généralement de recouper l'entièreté des renseignements, sans pour autant être certain que des informations qu'un chercheur en géographie aurait observées n'aient été omises car interprétées comme peu significatives.

Malgré ces limites, en contexte autoritaire, ne pas se cantonner aux réseaux et sites Internet locaux aide à rendre visibles des initiatives populaires invisibilisées sur place. Réaliser un terrain médiatisé constitue donc également une manière d'accéder à des données qui auraient été, si ce n'est inaccessibles, beaucoup plus difficiles à obtenir dans le cadre d'un terrain in situ.

Une étude sur les liens entre la musique et l'urbain, qui participe aux travaux de recherches menés jusqu'alors dans ce domaine

Ce travail convoque plusieurs branches du champ de recherche qu'est la géographie musicale. Dans un premier temps, le chant, en tant qu'objet musical, a été considéré comme un outil permettant d'appréhender une certaine géographie de Shanghai. Autrement dit, en partant des lieux au sein desquels le chant était pratiqué, il a été possible de rendre compte de certaines tendances socio-politiques de la métropole.

L'étude de la localisation et de la répartition des établissements et des lieux accueillant des activités de chant à l'échelle de la métropole relevait plutôt de la géographie de la musique, apparue aux États-Unis dans les années 1970. La prise en compte du rôle du chant dans la production urbaine, qui allie construction de la ville par la Municipalité et appropriation puis fabrication urbaine par les habitants, se rattache plutôt à la géographie par la musique, telle que cette branche a été définie dans les années 1990-2000.

La collecte de données en ligne, consécutive à la pandémie de covid-19, a également rendu possible une approche ancrée dans la géomusique, principalement développée depuis les années 2010. Ainsi, étudier la manière dont la pratique et la diffusion du chant se sont principalement déplacées vers les plateformes en ligne illustre en partie la recomposition actuelle des espaces musicaux. Par l'analyse des différents types de chansons mis en ligne sur Internet, il a été possible de rendre compte des rapports de pouvoir qui existent entre le gouvernement – qui diffuse des chansons vantant sa politique – et la population – qui publie le plus souvent des chants de contestation via des pseudonymes. Une certaine démarcation de ces différents espaces en ligne est alors particulièrement perceptible. Les chansons gouvernementales sont diffusées sur les chaînes d'informations officielles ainsi que sur des réseaux sociaux principalement chinois. Au contraire, en raison de la censure, les créations musicales de la population sont le plus souvent présentes sur les plateformes musicales et les réseaux sociaux occidentaux, qui deviennent une manière de sauvegarder ces créations.

Plusieurs des réflexions menées dans cette thèse s'ancrent également parmi les domaines de recherches mis à l'honneur par le réseau naissant des *Urban Music Studies*.

S'appuyer sur le chant pour rendre compte de la manière dont la ville est produite répond, d'une part, à l'objectif méthodologique affiché par ce réseau interdisciplinaire de conjuguer à la fois les approches *top down* et *bottom up* ; et, d'autre part, à la visée théorique qui consiste à analyser la manière dont la musique participe directement, ou parfois plus indirectement, au processus d'urbanisation. Insister sur le rôle du gouvernement dans la création et la diffusion de chansons antiépidémiques au cours de la pandémie de covid-19 répond également à l'enjeu affiché « d'étudier la manière dont les interventions politiques affectent différents niveaux de la vie musicale »[1271].

Au sein de ce réseau, la musique est, par ailleurs, interprétée comme une ressource symbolique dans la formation de communautés, avec des conséquences en termes de structure urbaine. Questionner la mise en ligne de chansons en temps de crise, que ce soit au moment du covid-19 ou lors des manifestations hongkongaises – qui ont fédéré, d'une part la nation, et, d'autre part, les groupes de contestataires – illustre en partie ce paradigme. Pour prolonger cet axe, il serait intéressant d'étudier plus en profondeur les conséquences directes de la formation de ces communautés sur l'organisation urbaine. À Hong Kong, ces créations de chants par des internautes, réunis au départ virtuellement en communautés, se sont traduites par une occupation physique et sonore de l'espace public, avec parfois de réelles compétitions spatiales entre les différentes communautés pro- ou anti-gouvernementales.

Rendre visible l'encadrement global exercé par les autorités en Chine

Une utilisation officielle du chant au sein de nombreuses politiques

Lorsqu'on s'appuie sur le chant comme outil d'analyse, l'encadrement culturel et politique exercé par le gouvernement chinois apparaît dans de nombreux secteurs de la société. La logique conservatrice actuelle à l'égard des opéras chinois traditionnels, conjuguée à un contrôle accru des musiques jugées par les autorités comme portant atteinte à la sécurité nationale rappellent la tradition chinoise d'encadrement de la culture, et en particulier de la musique, structurée sous la dynastie Zhou. La caractérisation des différentes chansons antiépidémiques créées et mises en ligne au cours de la pandémie de covid-19 en Chine a rendu compte de la manière dont les artistes chinois sont contraints de répondre aux exigences politiques de l'État. Dans les périodes de crise, une constance dans l'utilisation et l'encadrement du chant par le pouvoir politique est donc apparue encore plus clairement.

[1271] https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

À Shanghai, la politique culturelle locale est étroitement associée aux politiques sociales et urbaines. La mise en place d'activités d'opéras de provinces limitrophes de Shanghai au sein des centres culturels apparaît ainsi, à la fois comme une manière pour les autorités locales de promouvoir un certain multiculturalisme, et une possibilité offerte à une population le plus souvent immigrée de se réunir. De même, l'aide financière apportée à de nombreux théâtres d'opéras chinois a semblé répondre à une volonté officielle d'offrir les moyens de se rendre à de tels spectacles à l'ensemble des tranches d'âges et des classes sociales de la population. Cette politique culturelle et sociale ciblée ne doit pour autant pas faire oublier que certaines politiques urbaines, en partie basées sur le développement de lieux culturels accueillant du chant, sont parfois à l'origine de la quasi confiscation de certaines zones urbaines par des catégories de population spécifiques. Les théâtres proposant des représentations d'opéras occidentaux, tels l'Opéra de Shanghai implanté au cœur politique de la ville et le Shoac érigé dans une des zones les plus dynamiques de Pudong, sont ainsi symboliquement perçus par la population comme réservés aux classes sociales les plus aisées.

L'étude de l'implantation des lieux de chant a montré que les activités culturelles étaient de plus en plus prises en compte dans les stratégies de développement urbain. De nombreux grands théâtres ont ainsi été construits dans les villes nouvelles de Shanghai et l'ensemble des arrondissements semblent désormais s'appuyer sur des clips vidéo chantés pour promouvoir leurs spécificités auprès des habitants, qu'ils soient résidants ou touristes. Cette intégration de la culture comme facteur central de l'urbanisation est clairement visible, lorsqu'il est indiqué dans les derniers plans quinquennaux culturels de la ville que chaque « cercle de vie communautaire » devra s'appuyer notamment sur un centre communautaire offrant des activités culturelles.

Cette apparente volonté de rendre la culture accessible à tous est toutefois remise en cause lorsqu'on compare la répartition passée et actuelle de lieux de chants privés. Le nombre décroissant de bars dans les zones des anciennes concessions et leur relocalisation dans la zone du Bund rend ainsi compte d'une politique culturelle de patrimonialisation historique. Cette dernière est généralement accompagnée d'une politique urbaine de gentrification soutenue par les autorités, ce qui, à terme, fait de ces zones des endroits accessibles uniquement aux personnes les plus aisées. Le jazz joué et chanté *en live*, genre présent le plus souvent dans ces bars, apparaît donc désormais comme un luxe réservé à une élite économique, à l'instar des opéras de type occidental moins abordables que les opéras chinois. L'encadrement de la vie culturelle apparaît de nouveau à l'œuvre, l'objectif recherché étant alors que la grande majorité

de la population soit le plus souvent en contact avec des musiques chinoises approuvées par le gouvernement.

Rendre compte de l'implication de l'ensemble des échelons administratifs du Parti dans l'encadrement de la société

L'approche globale rendue possible par l'analyse de données en ligne, couplée à une étude plus locale du lien entre chant et production urbaine à Shanghai, a révélé la manière dont l'ensemble des échelons administratifs de l'État chinois se saisissent du chant dans leur stratégie d'encadrement et de contrôle, aussi bien en temps normal qu'en temps de crise. Au niveau national, les chants des minorités ainsi que les opéras provinciaux sont placés au cœur de la stratégie de patrimonialisation culturelle par le gouvernement central. L'application de ces exigences nationales ont des conséquences directes sur le niveau provincial avec une politique culturelle dès lors tournée vers les opéras spécifiques de chacune des provinces. En parallèle de la construction de plusieurs théâtres et centres communautaires, de nombreux événements municipaux sont célébrés grâce au chant et aux chorales, généralement amatrices, invitées à se produire pour l'occasion. L'encadrement de ces activités de chant est alors confié aux arrondissements, aux quartiers, aux comités de résidants et aux comités de communautés résidentielles en charge de proposer et de contrôler les activités organisées au sein de leur centre culturel respectif.

L'implication de ces différents niveaux de l'administration territoriale dans la surveillance de la population via le chant paraît d'autant plus visible en temps de crise. Lors de la pandémie de covid-19, l'ensemble des échelons ont ainsi été réquisitionnés pour créer ou reprendre des chansons antiépidémiques, dont le but était de fédérer la population dans un même combat. Les productions réalisées au cours de cette période ont également rendu manifeste l'utilisation du chant comme un outil de *soft power* culturel. Cette situation de crise a démontré la capacité du chant à dépasser les frontières et à maintenir des relations entre pays même lorsque ces dernières sont tendues ou que les frontières physiques sont fermées. Les chants de soutien que la Chine et les pays étrangers se sont mutuellement adressés ont été largement diffusés par les institutions chinoises implantées à l'étranger, ce qui témoigne du rôle central conférée par la diplomatie chinoise à la culture, et plus particulièrement au chant, en temps de crise.

Redonner une visibilité aux initiatives populaires en contexte autoritaire

Une participation active de la population à la vie sociale et urbaine

S'appuyer sur le chant pour lire l'organisation d'une ville a également pour atout de souligner le rôle joué par les habitants dans la production de la ville, qui peut de prime abord sembler plus difficile à cerner. L'histoire et l'organisation des groupes de chanteurs amateurs se produisant dans les espaces publics, et notamment dans les parcs publics, a permis de montrer comment en s'appropriant les lieux à différents degrés, les chanteurs, habitants de Shanghai, transforment, souvent de façon éphémère, la finalité de certains espaces initialement aménagés par les autorités publiques. Ainsi, certains parcs publics sont-ils confisqués par les chanteurs retraités le temps de leurs activités de chant. Au parc Lu Xun, certains lieux de commémoration deviennent momentanément des scènes de spectacle, tandis que l'accumulation d'activités de chant, de taï-chi, de danse, de calligraphie, empêchent la libre déambulation, pourtant affichée comme une des caractéristiques des parcs par la Municipalité. L'appropriation temporaire d'espaces laissés vides dans la ville pour l'organisation d'activités de bien-être indique d'autant plus la manière dont les habitants fabriquent la ville en conférant une utilité précise à certains espaces jusque-là en partie délaissés.

Les événements relatifs à la pandémie de covid-19 ont permis de spécifier d'autant plus clairement la place centrale du chant dans la vie quotidienne des Chinois. L'organisation de concerts aux balcons et aux fenêtres dans la plupart des villes confinées a été l'illustration du chant comme ferment de la nation, hérité de la fin de la dynastie Qing. La dimension collective et unitaire associée au chant en Chine depuis les années 1930 est d'autant plus perceptible lorsqu'on observe quelles ont été les activités organisées par la population lors des confinements dans d'autres pays. Si les réunions aux balcons ont été reprises dans de nombreux pays européens, il semblait s'agir le plus souvent de performance offerte par un artiste à ses voisins plutôt que de véritables concerts collectifs. Les seuls moments d'union sonore entre voisins, si l'on se base sur l'exemple de la France, se produisaient lorsque les habitants se donnaient rendez-vous le soir pour applaudir les soignants.

Cette prégnance du chant dans la société chinoise explique également pourquoi la population s'en saisit parfois pour exprimer ses idées en opposition avec les idéaux gouvernementaux. Si la plupart des chants amateurs mis en ligne sur les plateformes musicales et vidéo soutenaient les personnes confinées et les soignants au début de la pandémie de covid-19, d'autres ont été réalisés plusieurs mois après pour critiquer ouvertement le maintien coûte que coûte de la politique zéro covid. Cette utilisation contestataire du chant par la population existait dès les années 1980, mais semble se systématiser depuis la survenue des mouvements de contestations hongkongais qui perdurent aujourd'hui encore. Le chant revêt alors un rôle pleinement politique, signe de résistance face aux décisions des autorités en place.

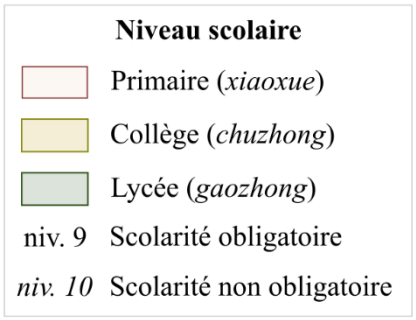
En décomposant les différents types de chants entendus au cours d'une crise, il est possible de rendre compte des relations géopolitiques entre territoires voisins. À Hong Kong les compétitions observées sur place ou par écrans interposés entre chanteurs pro-démocratie et pro-gouvernement ont ainsi mis en évidence des tensions entre cette région administrative spéciale et la Chine continentale. L'interdiction récente sur le sol hongkongais de plusieurs des chansons entonnées par les manifestants anti-Pékin témoigne de la volonté de mainmise idéologique de plus en plus grande venant du continent. La réalisation de chansons de soutien à ces manifestations hongkongaises par des artistes situés dans des pays proches entretenant des relations directes avec la Chine montre aussi la manière dont cette dernière peut être considérée par ses voisins. Une opposition réelle au gouvernement chinois est ainsi exprimée par certains artistes, notamment taïwanais et malaisiens. Par conséquent, le chant apparaît dans ce cas, non plus comme ce qui permet de dépasser les frontières, mais bien comme ce qui renforce certaines barrières déjà existantes.

Puisqu'à Hong Kong, Macao, Taïwan, Singapour et en Malaisie le chant est utilisé à la fois comme moyen de contestation et comme une ressource par la population – de nombreuses vidéos de chants provenant de ces régions et de ces pays ont été mises en ligne au moment de la pandémie de covid-19 –, il serait pertinent de voir si, comme en Chine, le chant participe ou non à la construction et à la fabrication urbaines. Ces réflexions sur le lien entre chant et production urbaine mériteraient également d'être menées dans d'autres pays, où le chant occupe une place centrale dans la vie de ses habitants. Les jalons méthodologiques d'une étude de géographie musicale, combinant terrain in situ et terrain « médiatisé », exposés ici pourraient certainement être aussi appliqués à des types de musiques, autres que le chant.

Annexes

Annexe 1 : L'équivalence entre le système scolaire chinois et le système scolaire français

système scolaire français	âge des élèves	système scolaire chinois
Terminale	17	*niveau 12*
1ère	16	*niveau 11*
2nde	15	*niveau 10*
3e	14	niveau 9
4e	13	niveau 8
5e	12	niveau 7
6e	11	niveau 6
CM2	10	niveau 5
CM1	9	niveau 4
CE2	8	niveau 3
CE1	7	niveau 2
CP	6	niveau 1



Sources : https://www.linstitute.net/archives/72398 ; http://www.ecolespubliques.fr/pays_chine.php, consultés le 25 novembre 2022.

® Sarah Defoin--Merlin, novembre 2022.

Annexe 2 : La grille d'observation utilisée dans les parcs

Situation d'observation : Groupe de chanteurs présents dans les parcs

Objectif : Observer l'organisation et le fonctionnement à la fois social et spatial du groupe étudié

Thématiques	Points plus précis à observer
Situation du lieu	- Quel parc ? Quel arrondissement ? Proche de quelle(s) station(s) de métro / bus ? - Où dans le parc ? lieu précis ? toujours le même ? - Horaires des activités / durée ?
Agencement du lieu et du groupe	- Nature du lieu : lieu en dur (présence de bancs, murets de pierre, pavillon) ? simple rassemblement de personnes ? - Taille du lieu : surface occupée approximative - Disposition du groupe : en cercle / en rang ? assis / debout ? partition hommes / femmes ? partition chanteurs / chef de chœur ? partition chanteurs / instrumentistes ?
Aménagement du lieu	- Utilisation d'objets déjà présents dans le parc (arbres comme pupitre / porte-manteau / autre) ? - Apport d'objets extérieurs au parc : partitions, instruments de musique, micros, ordinateur, enceintes ?
Caractéristiques du groupe	- Nombre approximatif de personnes - Féminin / masculin / mixte ? - Catégories d'âge approximatives des participants
Rapports entre les chanteurs et les autres utilisateurs du parc :	
Entre les chanteurs : quelles relations ?	- Chant tout à tour ? tous ensemble ? - Si présence d'un chef de chœur : toujours le même ? ou plusieurs des membres du groupe prennent tour à tour cette fonction ? - Discussions ? uniquement à propos du chant ? à propos de la vie des membres du groupe ? sur des sujets plus vastes de la vie courante ? - Partage / échange d'objets : partitions, photos, journaux, gâteaux.
Entre les chanteurs et les personnes pratiquant d'autres activités	- D'autres groupes de chanteurs / danseurs / taï-chi / cerfs-volants présents à proximité ? Combien de mètres ? - Interactions avec ces groupes ? A-t-on des personnes qui passent d'une activité à l'autre ? Situation conflictuelle dans le partage des lieux (musique de tel ou tel groupe trop forte) ?
Entre les chanteurs et les passants	- Quelle attitude des passants : s'arrêtent-ils pour écouter ? applaudissements ? passent-ils leur chemin sans y prêter attention ? - Peuvent-ils participer aux activités s'ils le souhaitent ?

Rapport au chant	- Quelles tonalités ? : mode occidental ? mode chinois ? - Quel type de chant ? : chants rouges, chants patriotiques, chants populaires, opéra - Exemples de titres de chant

Schéma du lieu :

Annexe 3 : La liste et les caractéristiques des personnes interrogées lors de l'enquête de terrain de 2017

Code couleur :

Entretiens réalisés avec des personnes travaillant dans les lieux de chant étudiés
Entretiens réalisés avec des chanteurs professionnels
Entretiens réalisés avec des chanteurs amateurs
Entretiens réalisés avec des spectateurs
Entretiens réalisés avec des passants des quartiers étudiés
Entretiens réalisés avec des responsables des lieux de chant étudiés

Le sigle NC désigne les catégories de personnes pour lesquelles les informations considérées n'ont pas été fournies.

Personnes interrogées	Date de l'entretien	Lieu de l'entretien	Fonction de la personne interrogée	Durée de l'entretien
Anthony et Chantal Smith : (Américains)	Lundi 06/02/2017 – 12h 00	Restaurant situé au 106 rue Nandan (est) – arrondissement de Xuhui	Antony : professeur de chant, guitare, batterie, percussions à la Jazz School of Shanghai Chantal : professeur d'anglais à la Jazz School of Shanghai et professeur de piano durant son temps libre Tous deux se produisent fréquemment dans les clubs de Shanghai Répertoire étudié : musique américaine moderne : blues, jazz, R&B, funk, pop, rock, comédie musicale mais aussi de temps à autres de la pop chinoise	1 h 40 min

Christophe Gizycki (Français)	Lundi 13/02/2017 – 11h 00	Salle des professeurs du campus de Qingpu du Lycée Français de Shanghai situé au 350 rue Gaoguang – arrondissement de Qingpu	Violoniste et professeur de musique en collège et lycée au Lycée Français de Shanghai. Organisateur de représentations d'opéras occidentaux en coopération avec le conservatoire de Shanghai	40 min
Jordi B. Paradis (Espagnol) et Jin Wang (Chinoise)	Mardi 14 février 2017 – 10h 30	Domicile des personnes interrogées – arrondissement de Huangpu	Fondateurs des chorales mixtes d'amateurs BG Choir (en 2005) et Shanghai International Choral League (SICL en 2011) Jordi : Président du comité d'organisation de la SICL / chef de chœur du Shanghai Baroque Singers et de la BG Chamber Choir. Jin : Directrice artistique de la SICL, de la BG Choir, de la Shanghai Opera Chorus et du Wen Zhou Great Theater Philarmonic Choir / vice-présidente de la Shanghai Choral Association / professeure associée de direction de chant à la Shanghai Normal University's Music College /professeure de chant au conservatoire de Shanghai / jury de plusieurs compétitions internationales de chant	1 h 30 min

Chanteuse de 84 ans, amatrice d'opéra *wuxi*	Samedi 18/02/17 – 15h 00	3ème étage du Centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang – 500 rue Anhua – arrondissement de Changning	Retraitée, ancienne actrice	15 min
Organisateur de l'activité de chant d'opéra *wuxi* du centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang, âgé d'environ 65 ans	Samedi 18/02/17 – 16h 00	3ème étage du Centre d'activités culturelles de la communauté résidentielle de Huayang – 500 rue Anhua – arrondissement de Changning	Retraité, ancien manager Chanteur et professeur de chant bénévole dans des écoles et hôpitaux Fondateur de l'activité de chant d'opéra *wuxi* au Centre d'activités culturelles de la communauté résidentielle de Huayang	20 min
Chanteur amateur d'opéra *wuxi*, âgé d'environ 70 ans	Samedi 18/02/17 – 16h 20	3ème étage du Centre d'activités culturelles de la communauté résidentielle de Huayang – 500 rue Anhua Road – arrondissement de Changning –	Retraité, ancien professeur	15 min
Chanteur amateur d'une soixantaine d'années au Parc Lu Xun	Dimanche 19/02/17 – 9h 40	« Montagne » du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Retraité, ancien manager ayant travaillé en collaboration avec une entreprise française	40 min
Chanteur amateur d'environ 70 ans au Parc Lu Xun	Dimanche 19/02/17 – 10h 20	« Montagne » du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Retraité, ancien machiniste	15 min

Chanteuse amatrice d'une soixantaine d'années au Parc Lu Xun	Dimanche 19/02/17 – 10h 35	« Montagne » du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Retraitée	5-10 min
Spectateur d'environ 40 ans au Parc Lu Xun	Dimanche 19/02/17 – 10h 45	« Place centrale » à proximité d'une porte d'entrée du parc Lu Xun - situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Père de famille	3 min
Chanteur amateur d'environ 50 ans au Parc Lu Xun	Dimanche 19/02/17 – 10h 55	« Place centrale » à proximité d'une porte d'entrée du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Ingénieur machiniste	20 min
Cheffe de chœur d'une chorale à voix séparées du parc Lu Xun, âgée de 84 ans	Dimanche 19/02/17 – 11h 15	« Place centrale » à proximité d'une porte d'entrée du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Une des chefs de chœur de la chorale à deux voix du dimanche matin Retraitée, ancienne professeur de musique au lycée « Quyan Er Shong » du arrondissement de Hongkou	20 min
Chanteur amateur d'environ 80 ans au Parc Lu Xun	Dimanche 19/02/17 – 11h 35	« Place centrale » à proximité d'une porte d'entrée du parc Lu Xun situé au 2288 rue du Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Retraité	15 min
Kevin Maxim (Américain)	Vendredi 24/02/17 – 16h 30	Starbucks Coffee situé au 381 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	Chanteur professionnel : pop, rock, and R&B Professeur de chant	1 h

Barmen du Yuyintang	Vendredi 24/02/17 – 20h 35	Bar Yuyintang situé au 851 rue Kaixuan – arrondissement de Changning	Barmen travaillant tous les soirs au Yuyintang depuis 2007	20 min
Spectateur de 20 ans au Yuyintang	Vendredi 24/02/17 – 20h 55	Bar Yuyintang situé au 851 rue Kaixuan – arrondissement de Changning	Étudiant en informatique, chanteur amateur de hard-rock	15 min
Spectatrice d'une trentaine d'années au Yuyintang	Vendredi 24/02/17 – 21h 20	Bar Yuyintang situé au 851 rue Kaixuan – arrondissement de Changning	Éducatrice d'enfants, amie d'un des artistes se produisant le jour de l'entretien	15 min
Spectateur de 33 ans au Yuyintang	Vendredi 24/02/17 – 21h 35	Bar Yuyintang situé au 851 rue Kaixuan – arrondissement de Changning	Employé au parc d'attraction de Disneyland à Shanghai	15 min
Agent d'accueil au comptoir du karaoké Haoledi	Samedi 25/02/17 – 16h 10	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	Agent d'accueil intervenant également dans la bonne gestion du karaoké	15 min
Chanteur d'une trentaine d'années au karaoké Haoledi venu pour être avec son amie	Samedi 25/02/17 – 16h 27	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	NC	3 min
Chanteur d'une vingtaine d'années au karaoké Haoledi n'aimant pas trop chanter mais venant pour être avec ses amis	Samedi 25/02/17 – 16h 32	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	NC	4 min
Chanteuse de 27 ans au karaoké Haoleidi, se rendant une fois par mois au karaoké pour être avec ses amis	Samedi 25/02/17 – 16h 41	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	NC	6 min

Chanteuse de 24 ans au karaoké Haoleidi, se rendant une fois tous les deux mois au karaoké pour voir ses amis	Samedi 25/02/17 – 16h 47	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	NC	8 min
Chanteuse de 23 ans au karaoké Haoleidi, se rendant occasionnellement au karaoké quand elle est avec des amis	Samedi 25/02/17 – 16h 55	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	NC	5 min
Chanteur de 60 ans au karaoké Haoleidi, se rendant occasionnellement au karaoké pour être avec ses amis	Samedi 25/02/17 – 17h 12	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	Retraité	3 min
Chanteur de 30 ans au karaoké Haoleidi, présent car invité par des amis	Samedi 25/02/17 – 17h 18	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	NC	4 min
Chanteur d'environ 50-60 ans au parc Jing'an, chantant avec son groupe d'amis tous les samedis et dimanches après-midis dans le parc Jing'an	Samedi 25/02/17 – 18h 00	Parc Jing'an – situé au 1649 rue Nanjing (ouest) - arrondissement de Jing'an	Homme d'affaires	15 min
Chanteuse d'environ 50 ans au parc Lu Xun	Dimanche 26/02/17 – 11h 20	« Place centrale » à proximité d'une porte d'entrée du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Salariée d'une entreprise travaillant en collaboration avec l'État	20 min

Couple de chanteur ayant entre 50 et 60 ans au parc Lu Xun, nouveaux chanteurs de la chorale à voix séparées du dimanche matin, qui étaient jusque récemment seulement spectateurs	Dimanche 26/02/17 – 11h 45	« Place centrale » à proximité d'une porte d'entrée du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Retraités, anciennement infirmière et ingénieur mécanique	15 min
Chanteuse d'environ 70 ans chantant de l'opéra *huju*, juste devant le parc Lu Xun	Dimanche 26/02/17 – 14h 30	Petite allée menant de la sortie 1 de la ligne 8 de la station « Parc Zhongshan » jusqu'au parc Lu Xun	Retraitée	7 min
Chanteuse de 83 ans, chantant de l'opéra *huju*, juste devant le parc Lu Xun	Dimanche 26/02/17 – 14h 38	Petite allée menant de la sortie 1 de la ligne 8 de la station « Parc Zhongshan » jusqu'au parc Lu Xun	Retraitée n'ayant pas eu de travail fixe mais seulement des « petits métiers »	20 min
Chanteuse de 62 ans, participant aux « cours » de chant d'une chorale mixte donnés au parc Lu Xun	Dimanche 26/02/17 – 15h 25	Point surélevé de la « Montagne » du parc Lu Xun - situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Professeure en école maternelle	20 min
Chanteuse de 56 ans participant à une chorale à voix mixtes chantant l'après-midi dans le parc Lu xun	Dimanche 26/02/17 – 15h 55	Place arrondie située un peu plus à l'intérieur du parc Lu Xun (par rapport à celle où la chorale mixte du matin se produit)	Fonctionnaire	20 min

Spectatrice d'environ 80 ans d'un petit groupe de chanteurs d'opéra utilisant un ordinateur et des enceintes au sein du parc Lu Xun	Dimanche 26/02/17 – 16h 35	Autre point surélevé du parc Lu Xun, un peu plus à l'intérieur que celui précédent	Retraitée	20 min
Spectateur d'environ 65 ans d'un groupe de chanteurs d'opéra accompagnés d'instrumentistes, amateur d'opéras au parc Lu Xun	Dimanche 26/02/17 – 17h 00	Petite place à proximité du restaurant situé à l'intérieur du parc Lu Xun	NC	10 min
Chanteuse d'environ 60 ans, chantant de l'opéra *huju*, *kunqu* et de Shaoxing	Dimanche 26/02/17 – 17h 15	Petite place à proximité du restaurant situé à l'intérieur du parc Lu Xun	Retraitée	8 min
Spectateur d'environ 60 ans, ayant assisté à une représentation d'opéra *jingju* intitulé *La générale Mu prend les commandes* (*Mu gui ying gua shuai*), amateur de toutes sortes d'opéra et en particulier de *huju* et de *jingju*	Dimanche 05/03/17 – 16h 05	Théâtre Yifu situé au 701 rue Fuzhou – arrondissement de Huangpu	Retraité	8 min
Spectatrice entre 25 et 30 ans, venue voir s'il y avait des représentations de *kunqu* au théâtre Yifu	Dimanche 05/03/17 – 16h 15	Théâtre Yifu situé au 701 rue Fuzhou – arrondissement de Huangpu	Jeune habitant dans la province de Shandong, venu à Shanghai uniquement pour assister à un concert du groupe « 12 Girls »	5 min

Hôtesse d'accueil d'environ 35 ans au théâtre Yifu	Dimanche 05/03/17 – 16h 25	Théâtre Yifu situé au 701 rue Fuzhou – arrondissement de Huangpu	Hôtesse et responsable de la sécurité au théâtre Yifu	25 min
Chanteuse amatrice de 70 ans au parc Fuxing	Samedi 11/03/17 – 9h 10	Parc Fuxing situé au 2 rue Gaolan – arrondissement de Huangpu	Retraitée, anciennement professeur de chinois	30 min
Passante, observant les joueurs de diabolo et de cerf-volant du parc Fuxing	Samedi 11/03/17 – 9h 50	Parc Fuxing situé au 2 rue Gaolan – arrondissement de Huangpu	Vendeuse	7 min
Responsable de la chorale à voix séparées du parc Fuxing	Samedi 11/03/17 – 10h 10	Parc Fuxing situé au 2 rue Gaolan – arrondissement de Huangpu	Retraitée	25 min
Actrice d'opéra *yueju* âgée de 36 ans	Samedi 11/03/17 – 14h 25	Maison du *yueju* située au 10 rue, Fuxing (ouest) – arrondissement de Xuhui	Actrice d'opéra de *yueju*	1 h
Passante d'une quarantaine d'année au parc Jing'an, venue avec une amie	Samedi 11/03/17 – 16h 25	Parc Jing'an – situé au 1649 rue Nanjing (ouest) – arrondissement de Jing'an	Professeur de lycée	15 min
Passante d'environ 70 ans venue au parc avec ses petits-enfants	Samedi 11/03/17 – 16h 45	Parc Jing'an – situé au 1649 rue Nanjing (ouest) – arrondissement de Jing'an	Retraitée, ancienne professeure de collège	15 min
Chanteuse de 49 ans amatrice de *wuju* au Centre d'activités culturelles de la communauté résidentielle Chengjiaqiao	Dimanche 12/03/17 – 13h 20	3ème étage du Centre d'activités culturelles de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao – situé au 1955 rue Hami – arrondissement de Changning	Agent de sécurité	50 min

Responsable de l'activité de *huangmeixi* au Centre d' activités culturelles de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao, âgé d'une trentaine d'années	Dimanche 12/03/17 – 14h 20	3ème étage du Centre d'activités culturelles de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao – situé au 1955 rue Hami – arrondissement de Changning	Salarié d'entreprise	30 min
Chanteuse et danseuse d'une trentaine d'années, participant à l'activité de chant *huangmeixi* au Centre d' activités culturelles de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao	Dimanche 12/03/17 – 14h 50	3ème étage du Centre d'activités culturelles de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao – situé au 1955 rue Hami – arrondissement de Changning	Professeure de biologie à l'université	20 min
Salariée d'environ 35 ans, travaillant au théâtre de *huju*	Lundi 13/03/17 – 10h 10	Théâtre de *huju* située au 38 rue Tian ping – arrondissement de Xuhui	Rédactrice de pièces d'opéra *huju* et de compte-rendu des représentations	1 h 25 min
Jeune d'une vingtaine d'années, m'ayant aidé à la traduction de l'entretien au théâtre de *huju*	Lundi 13/03/17 – 11h 40	Trajet entre le Théâtre de *huju* le et la station de métro « université Jiaotong »	Étudiant en master 1 de physique quantique à l'université de Shanghai	10 min
Jeune d'une vingtaine d'années, m'ayant aidé à la traduction de l'entretien au bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu	Jeudi 16/03/17 – 11h 10	Parc Fuxing situé au 2 rue Gaolan – arrondissement de Huangpu	Étudiant en master 2 de physique quantique à l'université de Shanghai	15 min

Spectatrice d'une vingtaine d'années assistant à la représentation de la *Traviata* au Grand Théâtre de Shanghai	Jeudi 16/03/17 – 19h 05	Grand théâtre situé au 300 avenue du peuple – arrondissement de Huangpu	Étudiante en musique dans une université de l'Anhui	10 min
Spectatrice de 27 ans assistant à la représentation de la *Traviata* au Grand Théâtre	Jeudi 16/03/17 – 20h 50	Bar Yuyintang situé au 851 rue Kaixuan – arrondissement de Changning	Employée au service d'administration des visas, assistant pour la première fois à une représentation d'opéra occidental	10 min
Hôtesse au karaoké King Party (ouvert uniquement à partir de 17h)	Vendredi 17/03/17 – 16h 35	Karaoké du groupe King Party situé au 6ème étage du 68 rue Yuyuan – arrondissement de Jing'an	Hôtesse, responsable de l'accueil du karaoké	15 min
Étudiante d'une vingtaine d'années, m'ayant aidé à la traduction de l'entretien avec l'hôtesse du karaoké King Party	Vendredi 17/03/17 – 17h 00	« Salle de détente » située au rez-de-chaussé du centre commercial Century Plaza dans lequel se trouve le karaoké King Party	Étudiante en master 1 de physique à l'université de Shanghai	20 min
Chanteurs d'environ 75 ans participant à la chorale à voix séparées du dimanche matin au parc Lu Xun	Dimanche 19/03/17 – 10h 45	« Place centrale » à proximité d'une porte d'entrée du parc Lu Xun situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Homme : retraité, ancien professeur Femme : retraitée travaillant auparavant dans la finance	20 min
Une des responsables du théâtre Yifu	Lundi 20/03/17 – 10h 50	Théâtre Yifu situé au 701 rue Fuzhou – arrondissement de Huangpu	Responsable administration et production artistique	1 h 5 min

Couple de chanteurs d'une soixantaine d'années, chantant au karaoké avec le frère de l'un d'eux	Mardi 21/03/17 – 14h 15	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	Homme : retraité, ancien banquier Femme : retraitée, ancienne technicienne de surface dans le métro	25 min
Agent d'acceuil du karaoké Haoledi	Mardi 21/03/17 – 14h 40	Karaoké du groupe Haoledi situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	Agent d'accueil également responsable du bon fonctionnement des différentes salles du karaoké	15 min
Chanteuse d'une soixantaine d'années chantant avec un groupe d'amis au karaoké Haoledi	Mardi 21/03/17 – 15h 00	Karaoké du groupe Haoledi situé au situé au 438 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Huangpu	Retraitée, ancienne fonctionnaire	10 min
Professeur d'université de 53 ans	Mercredi 22/03/17	Par mail	Professeur de physique à l'université de Shanghai	Mail
Serveuse exerçant au sein de bar Time Passage	Mercredi 22/03/17 – 19h 45	Bar Time Passage situé au 1038 rue Huashan – arrondissement de Xuhui	Salariée du bar Time Passage	30 min
Serveur exerçant au sein du bar Cotton Club	Vendredi 24/03/17 – 20h 40	Bar Cotton Club situé au 1416 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Xuhui	Salarié du bar Cotton Club	15 min
Client-spectateur européen âgé de 34 ans, présent au Cotton Club	Vendredi 24/03/17 – 21h 05	Bar Cotton Club situé au 1416 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Xuhui	Ingénieur originaire de Suède, venu pour la première fois au Cotton Club avec un ami	10 min
Cliente-spectatrice d'environ 50 ans, présente au Cotton Club	Vendredi 24/03/17 – 21h 20	Bar Cotton Club situé au 1416 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Xuhui	Photographe professionnelle de luxe, venant pour la seconde fois au Cotton Club	12 min

Jeune active de 25 ans, m'ayant aidé à la traduction de différents entretiens	Vendredi 24/03/17 – 21h 35	Bar Cotton Club situé au 1416 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Xuhui	Ingénieure récemment diplômée en France	14 min
Cliente-spectatrice européenne âgée de 60 ans, présente au Cotton Club	Vendredi 24/03/17 – 21h 55	Bar Cotton Club situé au 1416 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Xuhui	Designer de textile, originaire du Royaume-Uni, en visite à Shanghai, venant pour la seconde fois au Cotton Club	11 min
Client-spectateur âgé d'une trentaine d'année, présent au Cotton Club	Vendredi 24/03/17 – 22h 15	Bar Cotton Club situé au 1416 rue Huaihai (centre) – arrondissement de Xuhui	Journaliste spécialisé dans les événements musicaux, venu récolter les impressions des clients, suite à la fermeture définitive imminente du bar	15 min
Chanteuse d'opéra chinois, âgé d'une soixantaine d'années chantant juste devant le parc Lu Xun	Dimanche 26/03/17 – 14h 30	Petite allée menant de la sortie 1 de la ligne 8 de la station « parc Zhongshan » jusqu'au parc Lu Xun	Retraitée	7 min
Chanteur d'environ 75 ans, participant aux « cours » de chant d'une chorale mixte donnés au parc Lu Xun	Dimanche 26/03/17 – 15h 42	Point surélevé de la « Montagne » du parc Lu Xun - situé au 2288 rue Sichuan (nord) – arrondissement de Hongkou	Retraité	10 min
Serveur exerçant au sein de bar Time Passage	Dimanche 26/03/17 – 16h 55	Bar Time Passage situé au 1038, rue Huashan Lu – arrondissement de Xuhui	Salarié du bar Time Passage	25 min

Chanteuse d'environ 70 ans, chantant au parc Jing'an les samedis et dimanches après-midi avec un groupe d'amis	Dimanche 26/03/17 – 17h 45	Parc Jing'an – situé 1649 rue Nanjing (ouest) - arrondissement de Jing'an	Retraitée	10 min
Spectatrice de 34 ans, venu assisté à une représentation de *kunqu* intitulée *Fan Ma Ji* dans lequel un chanteur connu se produisait au théâtre Yifu	Dimanche 26/03/17 – 18h 35	Théâtre Yifu situé au 701 rue Fuzhou Lu – arrondissement de Huangpu	Standardiste chez China Telecom	7 min
Spectateur d'une trentaine d'années, venu assister à une représentation de *kunqu* intitulé *Fan Ma Ji* car elle suivait toutes les représentations de la troupe de *kunqu* de Shanghai	Dimanche 26/03/17 – 18h 55	Théâtre Yifu situé au 701 rue Fuzhou Lu – arrondissement de Huangpu	NC	5 min
Jeune active de 32 ans m'ayant aidé à la traduction de plusieurs entretiens	Dimanche 26/03/17	Par mail	Directrice de clientèle à Shanghai Disney Resort	Mail
Jeune active de 28 ans m'ayant aidé à la traduction de plusieurs entretiens	Lundi 27/03/17	Par mail	Employée au service de visa	Mail

Responsable du bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu	Mardi 28/03/17	Par mail (après avoir fait un très court entretien au bureau culturel faute de temps) - Bureau culturel de Huangpu situé au 100 rue Sud Chongqing – arrondissement de Huangpu	Responsable du bureau culturel de l'arrondissement de Huangpu	Mail
Post-doctorant d'une trentaine d'années exerçant au sein de l'université de Shanghai	Mercredi 29/03/17	Par mail	Post-doctorant ayant voyagé assez fréquemment ces dernières années	Mail

Annexe 4 : Une présentation du panel de la population étudiée lors de l'enquête de terrain menée en 2017

Le sigle NC désigne les catégories de personnes pour lesquelles les informations considérées n'ont pas été fournies.

Tableau 1 : La répartition de la population interrogée selon le genre

Proportion / Genre	Homme	Femme	Total
Nombre de personnes interrogées	39	44	83
Pourcentage (exprimé en %)	47	53	100

L'échantillon de population interrogée est quasiment paritaire, lorsque l'on considère le genre.

Tableau 2 : La répartition de la population interrogée selon l'âge

Proportion / Âge	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; …]	NC	Total
Nombre de personnes interrogées	14	18	34	17	83
Pourcentage (exprimé en %)	17	22	41	20	100,0

Les personnes interrogées lors de cette enquête étaient avant tout des personnes de plus de 50 ans, des personnes de 30 à 50 ans et enfin des 20-30 ans.

Tableau 3 : La répartition de la population interrogée selon le statut social

Proportion / Statut social	Étudiant	Population active	Retraité	NC	Total
Nombre de personnes interrogées	6	27	42	8	83
Pourcentage (exprimé en %)	7	32	51	10	100,0

Une majorité de retraités a été interrogée, puis des personnes actives, enfin des étudiants.

Tableau 4 : La répartition de la population interrogée compte tenu à la fois de l'âge et du statut social

Si l'on tient compte en même temps de la répartition par âge et de la répartition par statut social, en excluant les non-réponses, on obtient le tableau à double entrée suivant :

Type de population / Effectifs	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; …]	Total
Étudiant	5	1	0	6
Population active	4	15	7	26
Retraité	0	0	26	26
Total	9	16	33	58

En %	[20 ; 30]	]30 ; 50]	]50 ; …]	Total
Étudiant	8	2	0	10
Population active	7	26	12	45
Retraité	0	0	45	45
Total	15	28	57	100,0

Parmi les 20-30 ans, une majorité de personnes interrogées était des étudiants. Une grande partie des personnes interrogées chez les 30-50 ans était actives. Le plus souvent, les plus de 50 ans étaient retraités.

Tableau 5 : La répartition de la population interrogée en fonction de leur rapport au chant

Proportion / Rapport au chant	Chanteur	Spectateur	Employé	Passant	Total
Nombre de personnes interrogées	42	14	16	11	83
Pourcentage (exprimé en %)	51	17	19	13	100

Proportion / Type de chanteurs	Chanteur amateur	Chanteur professionnel	Total
Nombre de personnes interrogées	35	7	42
Pourcentage (exprimé en %)	83	17	100

Proportion / Type de chanteurs	Responsable/gestionnaire	Employé	Total
Nombre de personnes interrogées	7	9	16
Pourcentage (exprimé en %)	44	56	100

Une majorité de chanteurs, et en particulier des amateurs, ont été interrogés, puis des personnes exerçant au sein des lieux étudiés, aussi bien employés que responsables, des spectateurs et enfin des passants situés aux abords de ces lieux.

Tableau 6 : La répartition de la population interrogée en fonction de la nationalité

Proportion / Nationalité	Chinois	Non-chinois (asiatiques ou occidentaux)	Total
Nombre de personnes interrogées	76	7	83
Pourcentage (exprimé en %)	92	8	100

Les personnes interrogées étaient très majoritairement des personnes de nationalité chinoise.

Tableau 7 : La répartition de la population interrogée en fonction du type de lieux étudiés

Proportion / Lieux de chant	Bar	Karaoké	Parc	Centre culturel	Opéra	Autre	Total
Nombre de personnes interrogées	15	14	29	6	11	8	83
Pourcentage (exprimé en %)	18	17	35	7	13	10	100

Proportion / Lieux de chant	Bar ancien	Bar nouveau	Opéra occidental	Opéra chinois	Total
Nombre de personnes interrogées	12	3	2	9	26
Pourcentage (exprimé en %)	46	11	8	35	100

Les personnes interrogées l'ont surtout été dans les parcs, dans les bars notamment anciens, dans les karaokés, les opéras surtout chinois et enfin les centres culturels.

Annexe 5 : La grille d'entretien utilisée pour interroger les chanteurs dans les parcs

Thématiques à aborder	Sous-thèmes	Relances
Activité de chant	- fréquence : toutes les semaines ? - durée : ○ de l'activité elle-même ○ de la participation à l'activité - qui participe ?	- tout le monde autorisé à participer ? nécessité inscription / formation
Rapport au chant	- motivations à chanter - lieu d'apprentissage du chant ? - répertoires de chant préférés - participation à d'autres activités de chant du parc ?	- chante depuis longtemps ? - titres chansons chantées / appréciées
Choix du parc	- pourquoi ce parc ? - pourquoi ce lieu précis dans le parc ? - quel(s) moyen(s) de transport(s) ? - lieu d'habitation	- venu seul ? avec des amis ? - durée du trajet
Autres lieux fréquentés	- de chant : pratique / écoute - de loisirs - quand ? : dans la semaine / dans la journée	- lesquels ? où ? loin ? - avec les mêmes personnes ?
Données socio-démographiques	- genre - âge - métier - niveau d'études - nationalité / province d'origine - lieu habitation	

Annexe 6 : L'évolution de la mention des cas de covid-19 au sein des journaux télévisés (*xinwen lianbao*) des principales chaînes de la CCTV (en particulier CCTV 13 / CCTV 4 / CCTV 2) entre le 31.12.2019 et le 01.02.2020

31.12.2019

CCTV 13

15h 45-15h 46

Brève de 1 min 30 mentionnant l'apparition de cas de pneumonies sur un marché de Wuhan

https://www.ibilibili.com/video/BV1x7411n7Xw, consulté le 17 août 2022.

01.01.2020

CCTV 13

12h 12

Brève de 30 secondes mentionnant l'apparition de cas de pneumonies sur un marché de Wuhan

http://tv.cctv.com/2020/01/01/VIDE3Ntb8u4N91Mcaz8V1tlm200101.shtml, consulté le 17 août 2022.

pas de mention au journal de 19h : http://tv.cctv.com/2020/01/01/VIDE9Ci7mQaEiheQQmPbYf1q200101.shtml, consulté le 17 août 2022.

CCTV 2

12h 23-12h 24

Brève de 1 minute mentionnant l'apparition de cas de pneumonies sur un marché de Wuhan

http://tv.cctv.com/2020/01/01/VIDEAUBdwk5rmmQa9ZVyKfM6200101.shtml, consulté le 17 août 2022.

02.01.2020

CCTV 13

pas de mention lors du journal de 12h : https://tv.cctv.com/2020/01/02/VIDEQNpfgT4AbipXhHkZ71TN200102.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 17 août 2022.

CCTV 2

16h 18-16h 19

Brève de 1 min 20 mentionnant l'apparition de cas de pneumonies sur un marché de Wuhan

http://tv.cctv.com/2020/01/02/VIDEXK7fgZuWYS3qzjttRHmX200102.shtml, consulté le 17 août 2022.

03.01.2020

CCTV 13

17h 32-17h 34

Brève de 1 min 39 mentionnant pour la première fois le nombre de cas exact de pneumonies

http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEfxq4Ili3lLGz7dLmAxW5200103.shtml, consulté le 17 août 2022.

CCTV 4

21h 18-21h 20

Brève de 1 min 15 mentionnant pour la première fois sur cette chaîne l'épidémie de pneumonies avec indication du nombre exact de cas

http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEe3xxnsPB4GgcrKS07PKY200103.shtml, consulté le 17 août 2022.

04.01.2020

CCTV 13

9h : pas de mention du virus : https://tv.cctv.com/2020/01/04/VIDEenRbJrwIhafOEyKyKYno200104.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 17 août 2022.

14h : pas de mention du virus : https://tv.cctv.com/2020/01/04/VIDEZItWWMnC25ixhFzKSuha200104.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 17 août 2022.

16h : pas de mention du virus : https://tv.cctv.com/2020/01/04/VIDE3yuT79S5ASgq930Hrw5W200104.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 17 août 2022.

05.01.2020

CCTV 13

23h 48-23h 49

Brève de 47 secondes mentionnant le nombre de cas de pneumonies à Wuhan

http://tv.cctv.com/2020/01/05/VIDEdWP7dhfuqwk8lWkndzzs200105.shtml, consulté le 17 août 2022.

9h : pas de mention du virus http://tv.cctv.com/2020/01/05/VIDEr95P6NSzmtOdvHmTFDxr200105.shtml, consulté le 17 août 2022.

06.01.2020

CCTV 13

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/06/VIDEdPwl2C8iXt7uo7CDTePi200106.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

14h 05-14h 06 [flash de 14h]

Brève d'environ 1 minute mentionnant la survenue de 59 cas de pneumonie virale dans le Hubei et précisant que le Sras n'est pas l'agent pathogène en cause

https://tv.cctv.com/2020/01/06/VIDEUPdyFKQlMhBR703pqLgV200106.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

16h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/06/VIDEKJPWCZL7rnkUscqVyi7Y200106.shtml,
consulté le 19 août 2022.

07.01.2022

CCTV 13

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/07/VIDELZWIA0i4ishpTNUQczmB200107.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

13h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/07/VIDEhxBymn4Sw7tUdRYdykKK200107.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/07/VIDEkZjYLtPumUzTDWrUII2d200107.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

08.01.22

CCTV 13

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/08/VIDEE1vqvVVMZdu0ntYxL8N3200108.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

13h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/08/VIDEweBJ2Afr7zjEYws3ii0i200108.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/08/VIDE9xoNjPdfZI8Gelmn4hnZ200108.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

09.01.22

CCTV 13

9h 52-9h 53

Mention de la situation à Wuhan

https://tv.cctv.com/2020/01/09/VIDE1qVrxUSDGNgUh8UitvIR200109.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

13h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/09/VIDEdZv9UKDkjcsiGAiKvYsl200109.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/09/VIDEyd16VLACGXRNeABkOH0l200109.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

10.01.2020

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/10/VIDEAZGKYaiJwlNrbMMjbJD1200110.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

13h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/10/VIDEwGr1vRoiYiMMgIDBQ4CF200110.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/10/VIDEcV3Xod9zIP5yJCdTGjP8200110.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

11.01.2020

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/11/VIDEiWaypHp8KVCHJHwxskud200111.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

journal de 13h non disponible

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/11/VIDEIsWzfGTC3Yy53uNlbXqK200111.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

12.01.2020

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/12/VIDEJmynzZV0GMdzkplMH621200112.shtml?spm=C5315 6045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

13h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/12/VIDEqFtNxplgKM6uHKKaqrKV200112.shtml?spm=C53156 045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/12/VIDEbugve6mcqnMaU9Ub1HIl200112.shtml?spm=C531560 45404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

13.01.2020

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/13/VIDEWd0Y74pgnP4wOVfRiSJe200113.shtml?spm=C53156 045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

journal de 13h non disponible

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/13/VIDEr6Ta3KmMfcE0D4FNE57U200113.shtml?spm=C5315 6045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

14.01.2020

CCTV 13

10h 21-10h 24

*Interview de **3 min 15** d'un expert des coronavirus, qui déclare que les différents cas de pneumonie observés à Wuhan sont le résultat d'une infection à coronavirus*

http://tv.cctv.com/2020/01/14/VIDEGtkNETlRORS1r5qSfzeq200114.shtml,
consulté le 19 août 2022.

15.01.2020

CCTV 13

17h 21-17h 23

Brève d'un peu moins de 2 minutes reprenant les informations partagées par la Commission municipale de la santé à Wuhan

http://tv.cctv.com/2020/01/15/VIDE6saR7YmYJTQ1dxcsgCUX200115.shtml,
consulté le 17 août 2022.

CCTV 13

21h 30-21h 54

« Nouvelles 1+1 » (*Xinwen 1+1*) : focus sur l'une des informations les plus importantes de la journée

Pendant une vingtaine de minutes sont reprises les interviews d'un expert en coronavirus, la considération de l'épidémie par l'OMS, l'état des lieux de la situation à Wuhan depuis le 31 décembre 2019, ainsi que les mesures de prévention et de contrôle de l'épidémie.

https://tv.cctv.com/2020/01/15/VIDEVPaxZBFtDLGUA6mk5PW2200115.shtml, consulté le 17 août 2022.

16.01.2020

CCTV 13

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/16/VIDEYlSfIDBbeWCyp3QdwKuT200116.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

journal de 13h non disponible

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/16/VIDE5vqajaaOn7DTFzxqyIYM200116.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

17.01.2020

CCTV 13

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/17/VIDEMxpCEIJlDxTER6sRPxn9200117.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

journal de 13h non disponible

17h : pas de mention du virus

https://tv.cctv.com/2020/01/17/VIDE0ay3ekqF2cXO0q2w8ZDy200117.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

18.01.2020

CCTV 13

9h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/18/VIDE97B7xN9geXSnCfiAsC55200118.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

13h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/18/VIDEiDoSiEUyd0jSItEsEVrL200118.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

17h : pas de mention du virus
https://tv.cctv.com/2020/01/18/VIDE9WbduBlp2bMnNQ81nZlx200118.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 19 août 2022.

19.01.2020

CCTV 13

05h 31-05h 32

Brève de 1 min 52 mentionnant le nombre de cas de pneumonies à Wuhan

http://tv.cctv.com/2020/01/19/VIDEJhp8PaLdzHlYf6OKiGKH200119.shtml, consulté le 17 août 2022.

20.01.2020

CCTV 1

22h 26-22h 28

2 min 4 au cours desquelles les déclarations de Zhong Nanshan faites plus tôt dans l'après-midi sur de possibles infections interhumaines sont reprises.

https://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDEbPjhFJ20Xt5n70T1OWhc200120.shtml, consulté le 17 août 2022.

CCTV 2

16h 00-16h 07

7 min 15 *au cours desquelles la situation à Wuhan (nombre de cas et prévention dans les transports, puis celles des autres provinces où quelques cas apparaissent sont évoquées. Un point est ensuite fait sur les différents types de coronavirus et les conclusions de la Commission de la santé de Wuhan*

http://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDE5C0hDBTyLWl2ixm12oRq200120.shtml?preview=pcclient, consulté le 17 août 2022.

CCTV 4

21h 11-21h 14

Un peu plus de 3 min au cours desquelles l'augmentation du nombre de cas dans de nombreuses provinces ainsi que les instructions données plus tôt dans la journée par Li Keqiang pour tenter de freiner l'épidémie sont mentionnées.

http://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDEUolPs019dZbK3dPBVfIy200120.shtml?spm=C45305.P76895791933.S09521.11, consulté le 17 août 2022.

CCTV 13

19h 12-19h 18

Un peu plus de 5 min au cours desquelles le décompte des cas selon les provinces ainsi que la diffusion de l'épidémie notamment en Europe sont mentionnés. Les déclarations de Xi Jinping et Li Keqiang à propos de cette épidémie ainsi que les mesures de prévention et de contrôle mises en place sont également reprises.

https://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDELcqW9HIUOEzvNcBadlfK200120.shtml, consulté le 17 août 2022.

21.01.2020

CCTV 13

10h 43-10h 47

Un peu moins de 5 min au cours desquelles la situation et le nombre de cas selon les provinces et la propagation du virus en dehors de Chine sont évoqués.

http://tv.cctv.com/2020/01/21/VIDElOxTVkgNkLfkBMfS1xxS200121.shtml, consulté le 17 août 2022.

21h 51-22h 12

« Nouvelles 1+1 »

Environ 23 minutes d'émission consacrées à l'accentuation des mesures de prévention et de contrôle de l'épidémie

https://www.youtube.com/watch?v=6cAu561vXd8, consulté le 17 août 2022.

22.01.2020

CCTV 2

7h 04-7h 20

Environ 15 min au cours desquelles la situation et le nombre de cas selon les provinces sont évoqués, ponctuées de reportages dans différentes provinces

https://www.youtube.com/watch?v=EtTlCXu0-P0, consulté le 18 août 2022.

CCTV 13

14h 27-14h 37

***Flash** de **10 min** intitulé « **état de la situation épidémique** »* (yiqing fangkong*) faisant état du nombre de cas et de décès selon les provinces, ponctué de reportages dans différentes provinces au sein de commerces, de gares et d'hôpitaux, avec quelques minutes centrées plus précisément sur Wuhan*

https://tv.cctv.com/2020/01/22/VIDEPK4OLKHKH6NFiEzLQ6zO200122.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

CCTV 13

17h 39-17h 44

5 min explicitant la situation à Wuhan, ponctuées de reportages au sein d'un hôpital

http://tv.cctv.com/2020/01/22/VIDEStWFeAc4jQdhL6MPP2VE200122.shtml, consulté le 18 août 2022.

23.01.2020

CCTV 13

16h 25-16h 30

***Flash** de **5 min** intitulé « état de la situation épidémique » (*yiqing fangkong*) faisant état du nombre de cas et de décès selon les provinces et rappelant les règles de confinement de Wuhan décrétées plus tôt dans la matinée*

https://tv.cctv.com/2020/01/23/VIDEPWlTvTxhg2T0SWf8qkrJ200123.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

24.01.2020 (jour du Nouvel An chinois)

CCTV 13

14h 14-14h 22

***Flash** de **8 min** intitulé « état de la situation épidémique » (*yiqing fangkong*) faisant état du nombre de cas et de décès selon les provinces, et détaillant les symptômes en cas de contraction du covid-19 ainsi que les mesures de protection dans les lieux communs*

https://www.youtube.com/watch?v=sitynK2HN9A, consulté le 18 août 2022.

[vidéos des journaux télévisés de la CCTV 13 disponibles uniquement de 1h à 5h du matin : pas de mention de l'épidémie]

25.01.2020

CCTV 13

9h 35-9h 48

***Flash** de **13 min** intitulé « état de la situation épidémique » (*yiqing fangkong*) faisant état du nombre de cas et de décès selon les provinces et détaillant les mesures de protection dans les lieux communs, ponctué de reportages auprès des services d'urgence avec un accent mis sur l'envoi de troupes infirmiers et militaires et de matériels depuis plusieurs provinces jusqu'à Wuhan*

https://tv.cctv.com/2020/01/25/VIDErR12UOsbUk3aQW08A362200125.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

26.01.2020

CCTV 13

9h 07-9h 27

Flash *de* ***20 min*** *intitulé tour à tour «* ***état de la situation épidémique*** *» (*yiqing fangkong*) et «* ***l'union fait la force face à l'épidémie*** *» (*zhongzhi chengcheng yiqing*) rappelant le nombre de cas et de décès selon les provinces, et ponctué de reportages notamment dans les hôpitaux de Wuhan accueillant des infirmiers et médecins venus d'autres provinces*

https://tv.cctv.com/2020/01/26/VIDExIdarS8jIA9r9JwUyZT5200126.shtml?spm=C5315604 5404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

CCTV 4

soir : supposé 21h 00-21h 23

Un peu plus de 20 min consacrées aux actions mises en place pour « gagner la bataille » contre le covid ainsi que des reportages sur les annonces de Li Keqiang, l'acheminement de marchandises médicales.

https://www.youtube.com/watch?v=N95jqLZTvH8, consulté le 18 août 2022.

27.01.2020

CCTV 13

9h 00-9h 22

Flash de 20 min *intitulé* ***« combattre l'épidémie*** *» (*zhan yiqing*) rappelant le nombre de cas et de décès par provinces, ainsi que les mesures de prévention mises en place pour faire face à l'épidémie et l'envoi d'infirmiers et de médecins en renfort dans la province du Hubei*

Première fois *que le sujet apparaît en* ***toute première position*** *sur la CCTV 13*

https://tv.cctv.com/2020/01/27/VIDElIe04XiNe8RPOr2DxtYX200127.shtml?spm=C531560 45404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

28.01.2020

CCTV 13

9h 17-9h 30

Flash *de* ***13 min*** *intitulé «* ***établir la confiance pour triompher face à l'épidémie*** *» (*shuli xinxin zhansheng yiqing*) rappelant le nombre de cas et décès par provinces, ainsi que les mesures de prévention mises en place pour faire face à l'épidémie et mettant à l'honneur et interrogeant les* ***premiers patients guéris****. Puis flash intitulé «* ***aider par tous les moyens*** *» (*bafang zhiyuan*) qui met à l'honneur les infirmiers et médecins ayant quitté leur famille pour apporter leur aide dans la province du Hubei*

https://tv.cctv.com/2020/01/28/VIDE2nYCBp8Wl44GSbAATFMB200128.shtml?spm=C531 56045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

29.01.2020

CCTV 13

9h 00-9h 26

Flashs d'une durée totale d'environ ***25 min*** *intitulé pour le premier «* ***établir la confiance pour triompher face à l'épidémie*** *» (*shuli xinxin zhansheng yiqing*) rappelant le nombre de cas et de décès par provinces et dans le monde et mettant à l'honneur les patients guéris qui remercient le personnel soignant.*
Flash intitulé ***« l'union fait la force face à l'épidémie*** *» (*zhongzhi chengcheng yiqing*) revenant sur la construction d'un nouvel hôpital en quelques jours dans le Hubei et la venue dans cette province d'infirmiers, médecins et militaires en renfort.*
Flash intitulé « ***tenir ensemble dans les moments difficiles*** *» (*tongzhou gongji*) centré sur un reportage auprès de médecins et infirmiers dans un hôpital de Wuhan*

https://tv.cctv.com/2020/01/29/VIDErJDwv8ziXYRkxndyTR7a200129.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

30.01.2020

CCTV 13

9h 00-9h 32

Flash d'environ **30 min** intitulé ***« combattre l'épidémie*** *» (*zhan yiqing*) revenant sur le nombre de cas et de décès selon les provinces, les déclarations de la commission de la santé du Hubei, ponctué de reportages auprès de patients, pour certains guéris, et personnel soignant dans les hôpitaux*

https://tv.cctv.com/2020/01/30/VIDEVaFRVjh38Cv2rkgKIGbh200130.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

31.01.2020 (fin des vacances du Nouvel An)

CCTV 13

9h 00-9h 26

Flash d'environ ***25 min*** *intitulé* ***« combattre l'épidémie*** *» (*zhan yiqing*) revenant sur le nombre de cas et de décès selon les provinces et en particulier dans le Hubei et à Pékin, sur les déclarations de la commission de la santé du Hubei et ponctués de reportages auprès de patients, pour certains guéris, et personnel soignant dans les hôpitaux*

https://tv.cctv.com/2020/01/31/VIDEHdzQQi7mQFeV5UJ4ZX9V200131.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

01.02.2020

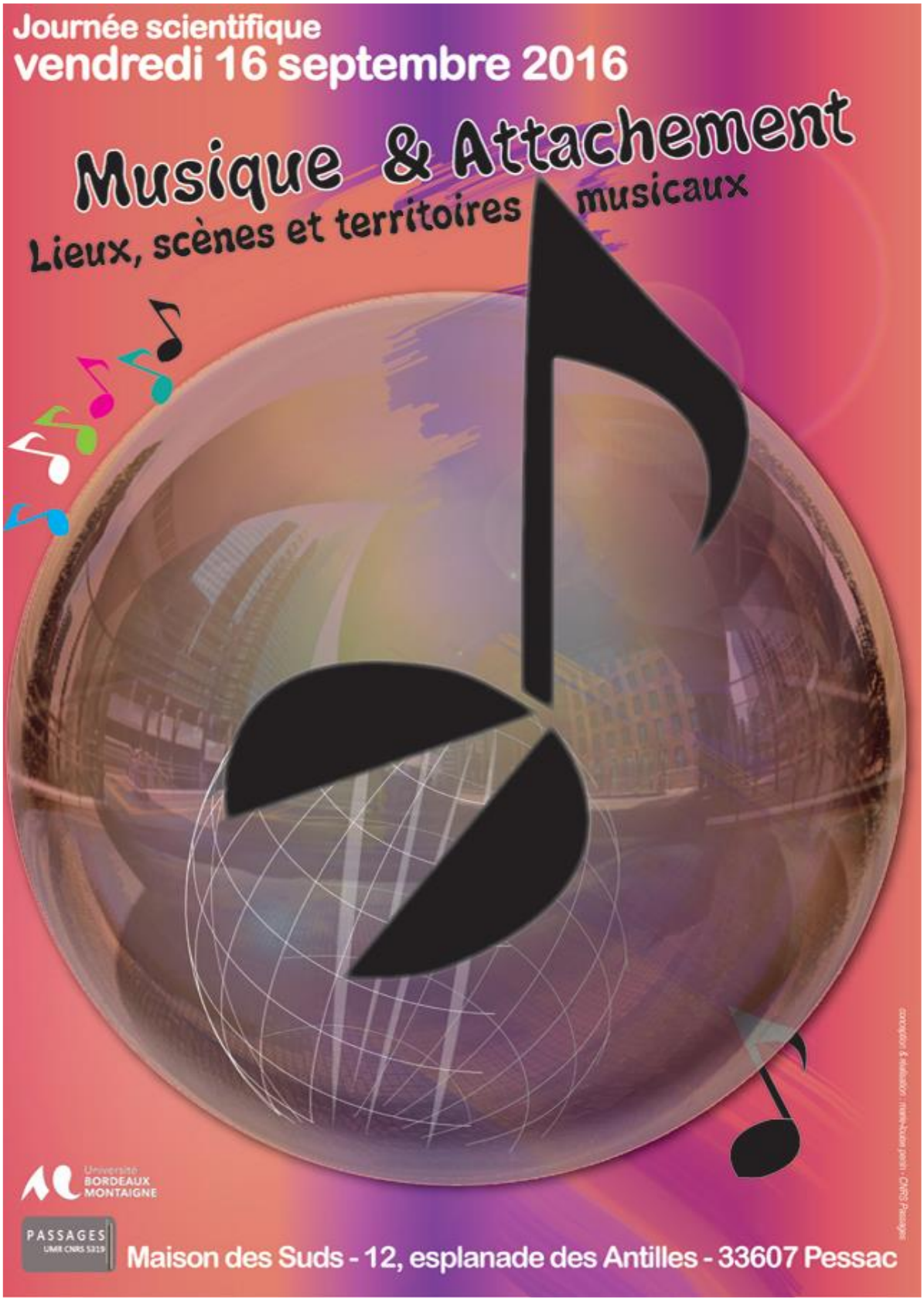
CCTV 13

9h-9h 24

Flash d'environ ***25 min*** *intitulé* ***« combattre l'épidémie*** *» (*zhan yiqing*) revenant sur le nombre de cas et de décès selon les provinces et en particulier dans le Hubei et à Pékin, sur les déclarations de la commission de la santé du Hubei et ponctués de reportages auprès de patients, pour certains guéris, et personnel soignant dans les hôpitaux*

https://tv.cctv.com/2020/02/01/VIDEpPaxWrAsDhAgJDgBEpeJ200201.shtml?spm=C53156045404.PKXC0xLPAnP9.0.0, consulté le 18 août 2022.

Annexe 7 : Le colloque « Musique & Attachement – Lieux, scènes et territoires musicaux », entre interdisciplinarité et interculturalité



AMPHITHEÂTRE

9h30

Jean-Marie Romagnan, Université de Toulon
Géographie, activités musicales et développement local.
Frédéric Lamantia, Université de Lyon (UCLY)
Un «attachement en musique» au son de l'orgue républicain de l'hôtel de ville de Villeurbanne.
Yaniv Arroua, Université de Limoges
Lieux, territoires et scènes musicales à Limoges sous la IIIe République.

11h00

François Gasnault, LAHIC - CNRS/EHESS
Les maisons du «trad» : ambition territoriale et investissement immobilier des associations de musiques traditionnelles.
Morgane Montagnat, Amandine Weber, Université de Lyon2, LER
Univers de pratiques et rapports au(x) lieu(x) des cultures «folk», «trad» - exemples choisis en Isère, pays de Savoie et en Bresse louhannaise.
Marie Pendanx, Passages, Université Bordeaux Montaigne
Les bandas, des groupes de musiciens mobiles attachés à leurs racines.
Alba de Pablo Zamora, Université de Valladolid
Quoi de neuf après le revival ? La fête du chant des marzas à Reinosa (Espagne) aujourd'hui.

12h30 — *PAUSE DEJEUNER*

13h30

Stéphane Aubinet, Université de Louvain (Belgique)
Chanter le territoire Sámi (Laponie).
Eloïse Durand, Passages, Université Bordeaux Montaigne
Chant et attachement aux lieux dans la vallée de Soule au Pays Basque.
Mélanie Nittis, CERLOM, INALCO Paris
Le glèndi d'Olymbos, une pratique musicale qui cristallise la cohésion d'un village (Grèce).

15h00

Thierry Rougier, Passages, Université Bordeaux Montaigne
Les chants des poètes improvisateurs du Nordeste brésilien, expression de l'attachement de migrants à leur terroir.
Florabelle Spielmann, CREM/LESC CNRS
Musique et combats de bâton à Trinidad.
Alessandro Dozena, Université de Natal (Brésil), **Dominique Crozat**, Université Paul Valéry - Montpellier
Relations historiques et géographiques entre la musique française et brésilienne.

SALLE 19

9h30

Anastazia Semenko, Dominique Crozat, Université Paul Valéry, Montpellier
KaZantip, un festival de musique en Crimée (1992-2013).
Alia Benabdellah, Passages, Université Bordeaux Montaigne
La ville de Détroit et la techno militante noire américaine.
Frédéric Trottier, EHESS
Techno à et de Détroit. Attachements à une ville et logiques d'inscription spatiale.

11h00

Sophie Turbé, 2L2S, Université de Lorraine
La construction de l'espace vécu des scènes musicales locales : entre logiques d'ancrage et de mobilité.
Séverin Guillard, Lab'urba, Université de Paris Est
«Getting the city on lock» : Imaginaire géographique et stratégies d'authentification dans les scènes du rap français et américain.
Séverine Bridoux-Michel, ENSAPL, **Philippe Michel**, compositeur, Univ Paris 8
Scènes de jazz dans la Métropole Européenne de Lille ; diversité des ancrages.
Matthieu Feryn, Université d'Avignon (Centre Norbert Ellias)
Les mondes du jazz et leurs publics en France depuis 2000. Le cas de l'AJMi, club de jazz à Avignon.

12h30 PAUSE DEJEUNER

13h30

Alysse Buridan, Université Paris 5 Descartes/Sorbonne
Nouvelles pratiques du maloya à l'île de la Réunion : une réappropriation de l'espace public par le kabar marron.
Maia Saïdani, CNRPAH, ENS de Kouba/Alger (Algérie)
Un état des lieux des musiques et des danses traditionnelles en Algérie.
Alessandro Dozena, Université fédérale do Rio Grande do Norte (Natal, Brésil)
Territoires musicaux de la samba.

15h00

Florence Lethurgez, IRSIC, Université Aix-Marseille
Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine.
Rémy Deslyper, ECP, Université Lumière Lyon 2
L'impact de la scolarisation des musiques «populaires» contemporaines sur la manière d'investir les lieux de pratique.
François Ribac, Ciméos, Université de Bourgogne-Franche Comté
La circulation et l'usage des supports enregistrés : les espaces recréés de la musique populaire.
Stéphane Leteuré, Lycée André Boulloche (93)
La géographie des voyages de Camille Saint-Saëns en France (1870-1921) : la territorialité musicale au service de l'identité collective.

16h30

Synthèse et conclusions

Nicolas Canova, *LACTH, ENSAP de Lille*
&
Yves Raibaud, *UMR Passages, Université Bordeaux Montaigne*



conception et réalisation affiche et programme : marie-louise penin, Passages

Annexe 8 : La programmation du théâtre Yifu en mars 2017



Source : dépliant de présentation de la programmation du théâtre Yifu, mars 2017.

Ce dépliant détaille l'ensemble des représentations d'opéra chinois programmées au mois de mars 2017 au théâtre Yifu. Les représentations proposées en journée sont catégorisées dans la colonne de gauche, tandis que les opéras joués en soirée figurent dans la colonne de droite. Les dates qui correspondent à un samedi ou un dimanche sont respectivement précédés des caractères *liu* (六) et *ri* (日). Le type d'opéra proposé est précisé devant le nom de chaque pièce. En mars 2017, les week-ends en journée, les spectateurs ont surtout pu apprécier des spectacles de *jingju*. En soirée, la semaine, et parfois le samedi, des représentations de *yueju*, de *huju*, de *kunqu*, de *huaiju*, ont majoritairement été proposées, ainsi que quelques-unes de *jingju*.

Annexe 9 : Le détail des activités proposées au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao en 2017



名称	简介	时间
满天星艺术团豫剧队活动		每周日
满天星艺术团黄梅戏队		每周日一二三四五六
程桥社区少数民族舞蹈队		每周日
满天星艺术团手风琴队		每周三
满天星艺术团啦啦舞队		每周一
满天星艺术团管乐队		每周日一二三四五六
社区沙龙		每周日一二三四五六
满天星艺术团沪剧队		不定期
满天星艺术团越剧队		不定期
满天星艺术团合唱队		不定期
满天星艺术团舞蹈队		不定期
满天星艺术团时装队		每周六
满天星艺术团京剧队		不定期

Source : http://shggwh.com/ActivityList-0_12_1244.html (site officiel des centres culturels des communautés résidentielles), consulté le 26 avril 2017.

Activités proposées	Jour
Yuju	Dimanche
Huangmeixi	Tous les jours
Danse des minorités ethniques	Dimanche
Groupe d'accordéon	Mercredi
Danse	Lundi
Orchestre	Tous les jours
Groupe de paroles	Tous les jours
Huju	Irrégulier
Yueju	Irrégulier
Chorale	Irrégulier
Danse	Irrégulier
Défilé de mode	Samedi
Jingju	Irrégulier

Les cases grisées correspondent aux activités de chant proposées au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao.

Annexe 10 : Les vidéos chantées réalisées par chacun des arrondissements de la métropole shanghaienne sur la chanson « Moi et ma patrie »

Arrondissement de Huangpu :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=pjc2p0oWFu4, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Hongkou :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=GkGzNRg5Vkc, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Changning :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=rifVH5Sdrcc, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Yangpu :



Source : https://wap.xinmin.cn/content/31541740.html, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Songjiang :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=Q5gePmhRhH8, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Putuo :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=t5C9INsIbjA, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Minhang :



Source : https://www.bilibili.com/video/BV1iV411C78n/, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Qingpu :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=QJH1vFEPaak, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Fengxian :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=w6uNcxgenjY, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Baoshan :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=IgKMf7KX90I, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Jinshan :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=FI0CrRjaBjM, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Pudong :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=G2k75n56kcA, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Jiading :



Source : https://v.youku.com/v_show/id_XNDMwMTY0MDIyOA==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_1.dtitle, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Chongming :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=tCHMoc17QJU, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Jing’an :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=i2t1p644_nM, consulté le 19 décembre 2022.

Arrondissement de Xuhui :



Source : https://www.youtube.com/watch?v=kZLP-5yYV0w, consulté le 19 décembre 2022.

Annexe 11 : Compte rendu d'observation rue par rue du quartier étudié, observations réalisées les mardi 21 mars 2017 de 9h 04 à 11h 23 et jeudi 23 mars 2017 de 10h 32 à 13h 36

Ces différentes observations ont été réalisées au fur et à mesure que je parcourais le quartier rue par rue afin de pouvoir le situer sociologiquement et tenter d'expliquer pourquoi les lieux que je pensais étudier avaient, pour certains, été fermés définitivement.

Rue Zhenning :

Côté gauche de la rue (en remontant depuis la rue Wukang)

- Grands gratte-ciel avec au rez-de-chaussée des magasins de marques occidentales : Costa Coffee, Time Harbour
- Puis habitations plus basses avec des magasins de proximité de type occidental (agence immobilière, épicerie FamilyMart, banque) mais aussi de type chinois à la fin de la rue (au niveau du croisement avec la rue Yan'an (ouest)), même si celle-ci se termine par un vendeur de luminaires Berger Paris
    - ⇨ Rue commerciale avec une disparition progressive des commerces chinois au profit de commerces occidentaux de luxe

Côté droit de la rue (en remontant depuis la rue Wukang)

- Hôtels de luxe : Royal pavillon, Royal place
- Magasins de décoration chic (A-Zenith) au niveau du croisement avec la rue Yan'an (ouest)
    - ⇨ Rue d'habitation temporaire de luxe et de type occidental

Rue Yan'an (ouest) : (dans sa partie basse, la partie surélevée étant réservée aux voitures sur cette section de la rue) :

- Grands gratte-ciel
- Principale artère de circulation avec, au milieu de la rue, une voie pour les bus électriques

Côté droit de la rue (en partant de la rue Zhenning et en remontant vers la rue Changshu) :

Avant le croisement avec la rue Nankin (ouest)

- Cafés, bars
- Entrée secondaire de l'Académie de Théâtre de Shanghai
- Magasin Lamborghini de Shanghai

Après le croisement avec la rue Nankin (ouest)

- Hôpital de Huadong
- Pharmacie
- Petits restaurants chinois et enseignes de restauration juste à côté de l'hôpital

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Zhenning et en remontant vers la rue Changshu)

- Hôtels de luxe

Croisement avec la rue Changshu :

- Hôtel international et équatorial de Yan'an (*Yan'an International Equatorial Hotel*)
- Centre d'exposition de céramiques
- Nombreuses banques
  - ⇨ Rue de luxe ; plutôt occidentale (sauf juste à côté de l'hôpital sur à peine 100 m)
  - ⇨ Lieu de passage, de transit : voie de circulation, hôpital, hôtel

Rue Huashan : Habitations basses (standard des anciennes maisons de type occidental)

Avant le croisement avec la rue Urumqi

Côté gauche de la rue (en venant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Zhenning) :

- Magasins de marques occidentales
- Bâtiments en rénovation abritant plusieurs boulangeries et pâtisseries, magasins de vêtements occidentaux
- École polytechnique (*Polytechnic School*)
  - ⇨ Rue commerciale occidentalisée dans sa partie gauche

Côté droit de la rue (en venant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Zhenning) :

- Hôtel Jing'an
- Petits commerces de type chinois
- Construction de bâtiments de hauteur moyenne
  - ⇨ Rue commerciale en cours d'occidentalisation dans sa partie droite

Après le croisement avec la rue Urumqi :

Côté droit de la rue (en venant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Zhenning) :

- Nombreux petits restaurants chinois
- Pharmacie
- Habitations basses
- *Juste avant l'Académie de théâtre de Shanghai* : réapparition d'enseignes étrangères (Pacific Coffee, restaurant italien) + collège des études créatives (*college of creative studies*)
- Académie de théâtre de Shanghai
- Habitations basses
- Magasins d'animaux de compagnies (*dog camp*)

Côté gauche de la rue (en venant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Zhenning) :

- Hôpital Huashan
- Habitations basses
- *Juste avant l'Académie de théâtre de Shanghai* : crèche
- *En face de l'Académie de théâtre de Shanghai* : théâtre pour enfants
- *Après l'Académie de théâtre de Shanghai* : Académie de peinture de Shanghai
- Magasins de glaces, salades, hamburgers => occidentaux (*à proximité du croisement avec la rue Changle*)
  - ⇨ Rue d'habitations (sauf au début avec l'hôpital et les petits restaurants à côté), principalement de type chinois jusqu'à l'Académie de théâtre de Shanghai, puis la rue est en cours d'occidentalisation jusqu'au croisement avec la rue Changle, qui elle est déjà occidentalisée

Rue Changle : habitations basses

Avant le croisement avec la rue Urumqi
Côté droit de la rue (en venant de la rue Huashan et en allant vers la rue Changshu)
- Habitations
- Un peu avant l'arrière de l'hôpital Huashan et le croisement avec la rue Urumqi : bar à vin, manucure => à nouveau début d'occidentalisation de la rue

Côté gauche de la rue (en venant de la rue Huashan et en allant vers la rue Changshu) :
- Ancienne résidence de Rong Desheng (créateur d'une des plus grandes entreprises de coton et de farine de Chine, dont certaines ont été implantées à Shanghai dès les années 1910)
- Habitations
- Bureau d'inspection de la qualité des produits
- Centre communautaire s'occupant de la gestion de la communauté résidentielle, avec un distributeur de fruits, légumes et plats tous prêts mis à disposition des résidents.
- Magasins de proximité
- Arrière de l'hôpital Hospital (services de chirurgie intestinale et hépatique)
  - ⇨ Rue plutôt résidentielle qui commence à s'occidentaliser à proximité de la rue Urumqi

Après le croisement avec la rue Urumqi
Côté droit de la rue (en venant de la rue Huashan et en allant vers la rue Changshu) :
- Restaurant de luxe « The Garden »
- Gratte-ciel « The Center »

Côté gauche de la rue (en venant de la rue Huashan et en allant vers la rue Changshu) :
- Habitations
- Restaurants de type occidental
  - ⇨ Rue résidentielle et « nourricière » (avec la présence de nombreux restaurants), occidentalisée et verticalisée du fait de la présence du gratte-ciel The Center, long et large de plusieurs mètres.

Rue Anfu

Avant le croisement avec la rue Urumqi
Côté droit de la rue (en venant de la rue Changshu et en allant vers la rue Wukang) : gratte-ciel
- The Center
- Grands gratte-ciel d'habitation
  - ⇨ Rue résidentielle haut de gamme

Côté gauche de la rue (en venant de la rue Changshu et en allant vers la rue Wukang) : habitations basses
- Blanchisserie
- Restaurants occidentaux
- Quartier rasé protégé par des murs en béton
  - ⇨ Rue « nourricière » et en partie en reconversion

Après le croisement avec la rue Urumqi

Côté droit de la rue (en venant de la rue Changshu et en allant vers la rue Wukang) :

- Restaurants, coiffeurs, magasins occidentaux
- Gratte-ciel d'habitation
- Bureau culturel de l'ambassade d'Espagne
- Restaurant étranger -> « La Maison Gourmande »
- Tailleur
- Habitations basses
- Centre d'art dramatique de Shanghai
- Magasins de fruits, boulangeries/pâtisseries, studio d'art, centre de marques occidentales

Côté gauche de la rue (en venant de la rue Changshu et en allant vers la rue Wukang) :

- Magasins occidentaux : fleuriste, location de film de langue anglaise, pizzeria, boulangerie, magasin de décoration occidentale
- Habitations basses
- Locaux de ELS Language Center
- École primaire anglo-chinoise Aiju
- Bars, cafés occidentaux
  - ⇨ Rue résidentielle et commerciale la plus occidentalisée

Rue Huaihai (centre)

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing et en allant vers la rue Changshu) : gratte-ciel

- Gratte-ciel de bureaux : Tibet Tour
- Poste de Chine
- Gratte-ciel de bureaux et commerciaux
  - ⇨ Rue consacrée principalement aux secteurs économique et tertiaire

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing et en allant vers la rue Changsh) : habitation basse (jusqu'au croisement avec la rue Changshu)

- Restaurants chinois puis restaurant occidental « Le Charmant »
- Institut de massage et de beauté
- Gratte-ciel avec vente de vin, banque
  - ⇨ Rue occidentalisée, consacrée à la « détente » (massage, tourisme, vin, restaurant)

Rue Changsu : Grands gratte-ciel

Avant le croisement avec la rue Huashan

Côté droit de la rue (en partant de la rue Yan'an (ouest) et en remontant vers la rue Fuxing (ouest))

- Hôtel Hilton de Shanghai
- Hôtel Da Vinci

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Yan'an (ouest) et en remontant vers la rue Fuxing (ouest))

- Nombreux bars aux noms étrangers (Red Dragon, Cats)
- Magasins de vêtement de gamme occidentale (ex : Philippe Le Bac)
  - ⇨ Rue occidentalisée tournée vers le luxe, consacrée aussi bien au commerce qu'à l'accueil temporaire de résidents aisées

Après le croisement avec la rue Huashan :
*Avant le théâtre d'opéras de Shanghai (*Shanghai Opera Theater*)* : gratte-ciel

- Magasins de vêtements de marque étrangère
- Restaurants de type occidental
- Salon de massage
- Bijoutier

Après le théâtre d'opéras de Shanghai : habitations basses

- Cafés
- Bijoutiers
- Salon pour les ongles

Après le croisement avec la rue Changle :
Côté droit de la rue (en partant de la rue Yan'an (ouest) et en remontant vers la rue Fuxing (ouest)) :

- Banque
- Gratte-ciel The Center

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Yan'an (ouest) et en remontant vers la rue Fuxing (ouest)) :

- Habitations de taille moyenne
- Quelques magasins de type occidental

Après le croisement avec la rue Anfu
Côté droit de la rue (en partant de la rue Yan'an (ouest) et en remontant vers la rue Fuxing (ouest)) : Habitations basses

- Magasins de vêtements de type occidental
- Entrée de la station de métro « rue Changshu »
- Gratte-ciel au croisement avec la rue Huaihai

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Yan'an (ouest) et en remontant vers la rue Fuxing (ouest)) : gratte-ciel puis maisons basses

- Cafés
- Magasins de chaussures
- Spa
- Magasin de photographie (Kodak)
- Entrée de la station de métro « rue Changshu »
  - ⇨ Rue commerçante occidentalisée dans toute sa longueur

Rue Wuyuan : habitations bases

Avant le croisement avec la rue Urumqi :
Côté droit de la rue (en partant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Wukang) :

- Habitations
- Boulangerie et restaurants occidentaux (Big Mama, Italy Food, Wine Restaurant)
- Magasins de vêtements occidentaux de luxe
- Caves à vin
- École maternelle Fonshin
- Quartier détruit

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Wukang) :

- Collectionneur de cartes postales antiques
- Agences immobilières
- Cafés
- Habitations

Après le croisement avec la rue Urumqi

Côté droit de la rue (en partant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Wukang) :

- Magasin de thé (de luxe)
- Salon de massage
- Tailleurs sur mesure

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Wukang) :

- Toilettes publiques
- Marché
- Fleuriste
- Cave à vin
- Habitations basses
- Galerie d'art de luxe
- Tailleur

Après le croisement avec la rue Yongfu :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Wukang) :

- Ancienne résidence de Zhang Leping (dessinateur et auteur d'albums illustrés, qui vivait à Shanghai dès les années 1930)
- Salon de massage
- Habitations
- Crèche « Lüyou eryuan »

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Changshu et en remontant vers la rue Wukang) :

- Habitations
- Restaurant de type occidental
  - ⇨ Rue résidentielle et commerciale, occidentalisée et orienté vers le luxe

Rue Wukang : habitations basses

Avant le croisement avec la rue Wuyuan :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en allant vers la rue Yan'an (ouest))

- Habitations basses
- Ancienne résidence de Liu Jingji[1272] (homme politique chinois ayant vécu à Shanghai le siècle dernier)
- Entrée principale du bar de la rue Wuyuan

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en allant vers la rue Yan'an (ouest))

- Habitations basses

[1272] Toutes les anciennes résidences sont classées comme héritage architectural de l'ancienne concession britannique.

Après le croisement avec la rue Wuyuan :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en allant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Entrée principale de la crèche de la rue Wuyuan
- Habitations basses
- Ancienne résidence de Chen Lifu (homme politique qui était étudiant à Shanghai dans les années 1910)

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en allant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Habitations basses
- Restaurant de type occidental
- Magasin d'artisanat et de vêtements « Wukang Market » en travaux
- Habitations basses

Après le croisement avec la rue Anfu : habitations

⇨ Rue résidentielle et historique

Rue Fuxing (ouest) : habitations basses

Après le croisement avec la rue Wukang

Côté droit de la rue (en partant de la rue Wukang et en remontant vers la rue Changshu) :

- Habitations
- Agence immobilière
- Ancienne résidence de Ke Ling (journaliste ayant habité à Shanghai, connu pour avoir créé le journal *Wenhui bao*)

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Wukang et en remontant vers la rue Changshu) :

- Suite des bâtiments de l'ancienne résidence de Liu Jingli
- Bar, restaurant de standing occidental
- Cave à vin
- École maternelle franco-chinoise de Anhui

⇨ Rue résidentielle occidentale

Après le croisement avec la rue Yongfu

Côté droit de la rue (en partant de la rue Wukang et en remontant vers la rue Changshu) :

- Habitations basses
- Centre communautaire
- Habitations
- Consulat d'Iran

⇨ Rue résidentielle occidentale

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Wukang et en remontant vers la rue Changshu) :

- Habitations basses
- Agences immobilières
- Restaurant
- Studio de photos (Flatiron Studio)
- Magasin de vêtements de type occidental
- Salon de massage
- Petits commerces chinois (piles, serrures)
- Institut Guinot
- École maternelle Tiny Tots

- Habitations
    - ⇨ Rue résidentielle et commerciale de type occidental

Après le croisement avec la rue Urumqi :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Wukang et en remontant vers la rue Changshu) :

- Place avec un espace de verdure où des personnes âgées viennent jouer au majong et sur laquelle on peut voir une statue de chef d'orchestre et une clé de sol

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Wukang et en remontant vers la rue Changshu) :

- Magasin de vêtements occidentaux importés
- Magasin de thé de luxe
- Magasin d'impressions et de photocopies
- Maison du *yueju*
- Boulangerie/pâtisserie Shenshen
- Bar Cotton Club
- Restaurant
    - ⇨ Rue commerciale occidentale

Rue Yongfu : habitations basses

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Wuyuan) : habitations basses

- Habitations basses
- Animalerie (Dog Camp)
- Restaurants occidentaux (indiens et américains)

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Wuyuan) :

- Bureau du Parti communiste
- Habitations
    - ⇨ Rue résidentielle plutôt occidentalisée

Rue Urumqi : habitations basses

Après le croisement avec la rue Fuxing (ouest) :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Habitations basses
- Restaurants de type occidental (dont un de luxe proposant des huitres)
- Cafés
- Boucherie occidentale
- Magasins de proximité avec beaucoup de produits importés
- Restaurants occidentaux
    - ⇨ Rue commerciale occidentalisée

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Petits restaurants chinois
- Opticien
- Petits restaurants chinois
- Marchés chinois
  - ⇨ Rue commerciale en cours d'occidentalisation

Après le croisement avec la rue Wuyuan :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Quartier déconstruit

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Magasins de proximité (type Lawson, Alldays)
- Restaurant de type occidental
- Magasins de sacs, de chaussures
- Magasins de produits alimentaires importés
- Centre culturel pour jeunes (fermé, pour reconstruction ou définitivement ?)
- Magasins de proximité

NB : Beaucoup de magasins sont en travaux

- ⇨ Rue « nourricière » occidentale (même si la population locale se fournit dans tous ces magasins de proximité aux noms occidentaux présents partout en ville).

Après le croisement avec la rue Anfu :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Restaurant « the Garden »

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Magasin occidental d'accessoires pour bébés
- Restaurants de type occidental (Le Café Montmartre)
- Banque
  - ⇨ Rue « nourricière » occidentale

Après le croisement avec la rue Changle :

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Petits restaurants chinois
- Cafés
  - ⇨ Rue « nourricière » (en cours d'occidentalisation ?)

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Pharmacie
- Hôpital Huashan
  - ⇨ Rue qui regroupe des lieux de soin

Après le croisement avec la rue Huashan : gratte-ciel

Côté droit de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Hôtel de Shanghai (*Shanghai Hotel*)
- Centre culturel de Jing'an (fermé pour travaux)

Côté gauche de la rue (en partant de la rue Fuxing (ouest) et en remontant vers la rue Yan'an (ouest)) :

- Restaurant de type occidental
- Fleuriste Herbaflore
- Sorte de mini centre commercial abritant des restaurants de type occidental et dans lequel un karaoké était implanté. Ce karaoké a été fermé définitivement en 2016 et a été remplacé par un restaurant de type occidental
- Centre de police
  - ⇨ Rue commerciale occidentale

Annexe 12 : Le clip-vidéo « Voix d'avril » réalisé en avril 2022 pour contester la politique zéro covid et rapidement censuré



Source : https://www.youtube.com/watch?v=38_thLXNHY8, consulté le 29 avril 2022.

Annexe 13 : « À la volonté du peuple » de la comédie musicale *Les Misérables*, une chanson contestataire utilisée à de nombreux moments clés du mouvement anti-Elab

a) La version anglaise entendue lors du rassemblement du 16 juin 2019



Source : https://www.youtube.com/watch?v=X2MytDdCl8M, consulté le 9 juin 2023.

b) Les versions anglaise et cantonaise entonnées devant les ambassades étrangères le 26 juin 2019



Source : https://www.youtube.com/watch?v=It3Ny7IY7jA, consulté le 9 juin 2023.

c) La version anglaise chantée lors des différents sit-in au sein de l'aéroport international de Hong Kong à partir du mois de juillet 2019



Source : https://www.youtube.com/watch?v=fdOGN_-eRWI, consulté le 9 juin 2023.

Sources et références bibliographiques

Articles scientifiques

ACHMAD, Z. A., IDA, R. ET MUSTAIN, M., 2020, « A Virtual Ethnography Study: The Role of Cultural Radios in Campursari Music Proliferation in East Java », *Etnosia : Jurnal Etnografi Indonesia*, vol. 5, n° 2, p. 221-237.

ADAM, M., 2019, « Notion en débat : Production de l'espace », *Géoconfluences* [En ligne], http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/production-de-lespace, consulté le 10 décembre 2019.

ADLER, P. ET ADLER P.A., 1987, *Membership roles in field research*, États-Unis, Sage Publications, 95 p.

ALBARET, M., 2022, « Quand le terrain s'invite à domicile : Observer à distance la diplomatie multilatérale en ligne », *Socio-anthropologie*, n°45, p. 47-60.

ALLOUCHE, J., DOMENACH, J.-L. *ET AL.*, 2008, « Les entreprises françaises en Chine – Environnement politique, enjeux socioéconomiques et pratiques managériales », *Les Études du CERI*, n°145-146, p. 3-72.

AMAR, N., 2016, « Mondes urbains chinois / Drunk with city. Usages de la ville par les punks de Wuhan », *Urbanités* [En ligne], https://www.revue-urbanites.fr/drunk-with-city-smzb-drunk-with-city-smzb-2004-usages-de-la-ville-par-les-punks-de-wuhan/, consulté le 1er décembre 2022.

AMAR, N., 2019, « Inclure la musique dans les études sinophones, décentrer la musique chinoise. », *Perspectives chinoises*, n° 3, p. 3-7.

AMAR, N., 2020a, « Censure et autocensure : pratiques et stratégies de la scène musicale chinoise », *Perspectives chinoises*, vol 2 , p. 29-38.

AMAR, N., 2020b, « Contestation et appropriation de la sinité dans la musique chinoise », *Perspectives chinoises*, n° 2, p. 3-7.

AMBROSINO, C., GUILLON, V., 2014, « Les tournants culturels des sociétés urbaines », *in* DJAMENT-TRAN G., SAN MARCO, P. (dir.), *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, Paris, Le manuscrit, p. 61-76.

ANCIAUX, A., 2010, « Approche anthropologique d'un analyseur de la réalité sociale : la traçabilité du karaoké », Université Libre de Bruxelles, p. 1-38.

ANCIAUX, A., 24 octobre 2009, « Le karaoké : une pratique musicale aux notes interculturelles », Conférence « La reliance interculturelle à travers la musique qui parle », Florennes, Belgique.

APPRILL, C. ET DORIER-APPRILL, E., 1998, « Espaces et lieux du tango : la géographie d'une danse, entre mythe et réalité », in GUILLAUD, D., SEYSSET, M. ET WALTER, A. (dir.), *Le voyage inachevé… à Joël Bonnemaison*, Paris, Orstom Éditions, p. 583-590.

ARKARAPRASERTKUL, N., 2010, « Power, Politics, and the Making of Shanghai », *Journal of Planning History*, vol. 9, n °4, p. 232-259.

ARKARAPRASERTKUL, N., 2018, « Gentrification and its contentment: An anthropological perspective on housing, heritage and urban social change in Shanghai », *Urban Studies*, vol. 55, n° 7, p. 1561-1578.

AUDIN, J., 2008, « Le quartier, lieu de réinvention des relations État-société en Chine urbaine : l'exemple des comités de résidents à Pékin » *Raisons politiques*, vol. 29, n° 1, p. 107-117.

AUDIN, J., 2012, « De l'organisation de masse à l'incarnation de la "société harmonieuse" : le comité de résidents à la base du gouvernement des quartiers urbains en Chine », http://www.ceri-sciences-po.org, consulté le 15 janvier 2018.

AUDIN, J., 2013, *Vie quotidienne et pouvoir dans trois quartiers de Pékin. Une microsociologie politique comparée des modes de gouvernement urbain au début du 21ème siècle*, Thèse de doctorat en science politique, IEP de Paris, 631 p.

AUDIN, J., 2014, « Les recompositions de la solidarité de quartier en Chine : Enquête sur l'action publique de proximité vis-à-vis des populations vulnérables », *Informations sociales*, vol. 5, n° 185, p. 102-110.

AUDIN, J., 2015, « Gouverner par la communauté de quartier (*shequ*) en Chine : Ethnographie de la bureaucratisation participante des comités de résidents à Pékin », *Revue française de science politique*, n° 65, p. 85-110.

AUGUSTIN, J.-P., 2014, « Vers une géo-musique du monde ? », *in* Canova, N., *La musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, p. 9-14.

AUGUSTIN, J-P. ET DUPONT, L., 2005, « Villes, cultures urbaines et géographie », *Géographie et cultures*, n° 55, p. 2-6.

AUZIAS, D. ET LABOURDETTE, J.-P. (dir.), 2014, *Shanghai et ses environs – Le Petit Futé*, Paris, Les Nouvelles Editions de l'Université, 257 p.

AZOUAOUI, H., HOUSSAINI A. ET OUHDIDOU, I., 2020, « Participer à l'ère des réseaux sociaux numériques : une étude netnographique du concept de participation politique », *Revue Internationale du Marketing et Management Stratégique*, vol. 2, n° 1, p. 112-135.

BACHIR, M. ET BUSSAT, V., 2000, « L'entretien en actes », *Les méthodes au concret*, Paris, PUF, p.31-58.

BACKOUCHE, I. ET MONTEL, N., 2007, « La fabrique ordinaire de la ville », *Histoire urbaine*, vol. 2, n° 19, p. 5-9.

BALME, R., 2014, « L'État chinois en action », *Revue française d'administration publique*, vol. 2, n° 150, p. 297-307.

BALMER, K., BRERETON, J. ET DAFFERN, H., 2021, « Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic », *Frontiers in Psychology*, vol. 12, p. 1-16.

BARANOVITCH, N., 2003, *China's new voices : popular music, ethnicity, gender, and politics, 1978-1997*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 332 p.

BARBOT, J., 2012, « Mener un entretien de face à face », *in* PAUGAM, S. (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, PUF, p. 115-141.

BARI, D., 2018, « Mao, ses successeurs et la "ligne de masse" », *in* VIDAL, D. et BADIE, B. (dir.), 2018, *Le retour des populismes - L'état du monde 2019*, Paris, La Découverte, p. 151-157.

BARR, M., 2011, « Mythe et réalité du soft power de la Chine », *Études internationales*, vol. 41, n° 4, p. 503-520.

BAUDIN, L., 1947, *Le Play, 1806-1882. Textes choisis et préface par Louis Baudin*, Paris, Dalloz, 316 p.

BAUTÈS, N., 2014, « Informalité », *Hypergéo* [En ligne], https://hypergeo.eu/informalite/, consulté le 30 mars 2019.

BÉJA, J.-P., 2011, « Les limites du "soft power" de la Chine », *INA Expert EFRE,* 10 p.

BELMONTE, F., FELICI, I. ET MARTEL, P. (dir.), 2016, *Chanter la lutte*, Lyon, Atelier de création libertaire, 223 p.

BÉNAZÉRAF, D., 2014, « Soft power chinois en Afrique Renforcer les intérêts de la Chine au nom de l'amitié sino-africaine », *Centre Asie Ifri,* 34 p.

BERGER, M., HOUSSAY-HOLZSCHUCH, M. ET PADOVANI, F., 2014, « Les évolutions récentes de la division sociale de l'espace dans deux villes globales du sud, Shanghai et le Cap », *in* CHALÉARD, J.-L. (dir.), *Métropoles aux Suds, le défi des périphéries ?*, Paris, Karthala, p. 61-78.

BERGERE, M.-C., 2002, *Histoire de Shanghai*, Paris, Fayard, 520 p.

BERGERE, M.-C., 2005, « Le développement urbain de Shanghai, un "remake" ? », *Vingtième Siècle Revue d'histoire*, n° 85, p. 45-60.

BERNARD, M.-H., 2007, « Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation », *Études chinoises*, vol. 26, p. 235-244.

BERNARD, Y., 2004, « La netnographie : Une nouvelle méthode d'enquête qualitative basée sur les communautés virtuelles de consommation », *Décisions Marketing*, n° 36, p. 49-62.

BERNIÉ-BOISSARD, C., 2017, « L'utopie urbaine en Chine : rendre la ville habitable. Connaissance, Gouvernance et Objectifs de la Ville Durable en Asie », *Colloque international et interdisciplinaire tenu à Lille en janvier 2017*, 13 p.

BERRY, V., 2012, « Ethnographie sur Internet : rendre compte du "virtuel" », *Les Sciences de l'éducation – Pour l'Ère nouvelle*, vol. 45, n° 4, p. 35-58.

BERRY-CHIKHAOUI, I., 2009, « Les notions de citadinité et d'urbanité dans l'analyse des villes du Monde arabe. Essai de clarification », *Les cahiers d'EMAM*, n° 18, p. 9-20.

BERTONCELLO, B., TAN, L. ET ZHUO, J., 2017, « Shanghai : un urbanisme "à visage humain" ? Le cas de la GPP, piétonisation d'un espace à forte densité », *Perspectives chinoises*, n° 1, p. 91-100.

BETTEX, L. ET RUDLER, J., 2017, « Du rôle des usages dans la fabrication d'espaces publics. Étude de cas à Bangalore (Inde) », *Les Cahiers du Développement Urbain Durable*, n° 20, p. 85-100.

BIENVENU, G., 2021, « "Rappers react to Covid-19" : ce que la mobilisation des rappeurs chinois nous apprend de l'engagement artistique de crise », *Perspectives chinoises*, vol. 1, p. 51-55.

BLANCHET, A. ET GOTMAN, A., 2010, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Armand Colin, 128 p.

BLANK, G. ET RUPKE, H. N., 2009, « "Country Roads" to Globalization: Sociological Models for Understanding American Popular Music in China », *The Journal of Popular Culture*, vol. 42, n° 1, p. 126-146.

BLASSELLE, A., 2008, « Imaginaire et patrimoine dans la recomposition des territoires du quotidien en Chine. L'exemple des maisons de thé de Chengdu (Sichuan) », *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, n° 14, p. 1-17.

BO, P., 2004, « Gouvernance des communautés résidentielles et contrôle étatique – Le cas de la médiation communautaire à Shanghai », *Perspectives chinoises*, n° 86, p. 1-16.

BOUJU, J., 2015, « Une ethnographie à distance ? : Retour critique sur l'anthropologie de la violence en République centrafricaine », *Civilisations*, n° 64, p. 153-162.

BOURDEAU, P., 2003, *Territoires du hors-quotidien. Une géographie culturelle du rapport à l'ailleurs dans les sociétés urbaines contemporaines. Le cas du tourisme sportif de montagne et de nature*, Thèse d'HDR, Université Joseph Fourrier – Grenoble 1, 270 p.

BOURDIEU, P. ET PASSERON, J.-C., 1970, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 279 p.

BRACE, T., 1991, « Popular Music in Contemporary Beijing: Modernism and Cultural Identity », *Asian Music*, vol. 22, n° 2, p. 43-66.

BRANTHONNE, A. ET WALDISPUEHL, E., 2019, « La netnographie pour étudier une communauté masculiniste en ligne : contributions méthodologiques d'un e-terrain », *Recherches Qualitatives*, Hors-série, n° 24, p. 6-19.

BRYANT, L. O., 2005, « Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China », *China Review*, vol. 5, n° 2, p. 151-175.

BRYANT, L. O., 2007, « Flowers on the Battlefield are More Fragrant », *Asian Music*, vol. 38, n° 1, p. 88-122.

BUIRE, C., 2012, « Les arts-de-faire du terrain », *Annales de géographie*, vol. 687-688, n° 5, p. 600-620.

BUSQUET, G., 2013, « Question urbaine et droit à la ville », *Mouvements*, vol. 2, n° 74, p. 113-122.

CABESTAN, J.-P., 2006, « Organisation de masse », *in* SANJUAN, T. (dir.), *Dictionnaire de la Chine contemporaine*, Paris, Armand Colin, p. 239-240.

CABESTAN, J.-P., 2014, *Le système politique chinois. Un nouvel équilibre autoritaire*, Paris, Presses de Science Po, 720 p.

CABESTAN, J.-P., 2020, « Social governance in China under Xi Jinping – Big brother is watching you! », *in* DING, A. S. ET PANDA, J. P., 2020, *Chinese Politics and Foreign Policy under Xi Jinping – The Future Political Trajectory*, Londres, Routledge, p. 62-84.

CAI, J. ET MELVIN, S., 2004, *Rhapsody in red : how western classical music became Chinese*, New York, Algora, 362 p.

CALBERAC, Y., 2011, « Quel sujet pour la géographie ? Faire tenir ensemble le texte et le terrain », Proposition pour la table ronde « Du terrain à l'écriture : le sujet géographe » - Colloque Spatialités et modernité : lieux, milieux et territoires tenu à Pau en octobre 2011, 7 p.

CAMPBELL, P. S., 1995, « Bell Yung on Music of China », *Music Educators Journal*, p. 39-46.

CANOVA, N. ET RAIBAUD, Y., 2017a, « Introduction. Les figures d'attachement dans la géomusique », *L'Information géographique*, vol. 81, n° 1, p. 8-19.

CANOVA, N. ET RAIBAUD, Y., 2017b, « La musique marque son territoire », *CNRS Le Journal* [En ligne], https://lejournal.cnrs.fr/billets/la-musique-marque-son-territoire, consulté le 6 janvier 2018.

CANOVA, N. ET RAIBAUD, Y., 2018, « Introduction. De l'espace du pouvoir aux territoires musicaux. Un regard géographique sur le lien entre musique et politique », *L'Information géographique*, vol. 82, n°4, p. 10-37.

CANOVA, N., 2010, « Perspectives géographiques pour la musique. La mobilisation du flamenco comme ressource territoriale », *Carnets de géographes*, n° 1, p. 1-18.

CANOVA, N., 2012, *L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical. L'exemple du flamenco en Andalousie*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 595 p.

CANOVA, N., 2013, « Music in French geography as space marker and placemaker », *Social & Cultural Geography*, vol. 14, n° 8, p. 861-867.

CANOVA, N., 2014, « Limites et contours de la géographicité des objets « sociaux ». Comment les géographes peuvent-ils s'accorder ? », *20ème Biennale de géographie d'Avignon : Controverses et géographies, Géopoint 2014, 12-13 juin*, 2 p.

CANOVA, N., BOURDEAU, P. ET SOUBEYRAN, O., 2014, *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS Éditions, 242 p.

CAO, H., LOSIER, S. ET ZHAO, Y., 2000, « Le projet urbain de Pudong à Shanghaï. Offre-t-il un développement durable pour la globalisation de la Chine ? », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 86, p. 92–100.

CAPDEVILLE-ZENG, C., 2020, « Musique et hiérarchie sociale en Chine contemporaine », *L'ethnographie* [En ligne], n° 2, https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=403#:~:text=La%20hi%C3%A9rarchisation%20sociale%20est%20intrins%C3%A8que,statut%20au%20sein%20du%20groupe, consulté le 6 novembre 2022.

CARNEY, G., 1998, « Music Geography », *Journal of Cultural Geography*, n° 18, p. 1-10.

CARREL, M., 2006, « Faire participer les habitants ? La politique de la ville à l'épreuve du public », *Annuaire des collectivités locales*, vol. 26, n° 1, p. 649-656.

CARSTEN, H.A., 2002, « Institutional constraints on the quality of statistics in China », *China Information*, vol. 16, n° 1, p. 25-67.

CATHCART, A., 2010, « Japanese Devils and American Wolves: Chinese Communist Songs from the War of Liberation and the Korean War »,Popular Music and Society, vol.33, n°2, p.203-218.

CERTEAU DE, M., 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 349 p.

CERVERO, R. ET DAY, J., 2008, « Residential Relocation and Commuting Behavior in Shanghai, China: The Case for Transit Oriented Development », *Working Paper, UCB-ITS-VWP*, n° 4, 31 p.

CHAMBOREDON, H., PAVIS, F., SURDEZ, M. ET WILLEMEZ, L., 1994, « S'imposer aux imposants. À propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », *Genèses*, vol. 16, n° 1, p. 114-132.

CHASSONNERY-ZAÏGOUCHE, C., LAMY, J., MAISONOBE, M. ET SAINT-MARTIN, A., 2022, « Sur le terrain », Appel à communication, 4 p.

CHAUDET, B. ET BIOTEAU, E., 2008, « Choix et contraintes des terrains en sciences sociales – Synthèse collective », *Atelier « Terrain » Laboratoire ESO*, n°27, p. 41-53.

CHAUVEL, L., 2001, « La responsabilité des générations », *Revue Projet*, n° 266, p. 14-22.

CHAUVIN, S. ET JOUNIN, N., 2012, « L'observation directe », *in* PAUGAM, S. (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, PUF, p. 143-165.

CHEN S.-W., 2007, *The music industry and popular song in 1930s and 1940s Shanghai, a historial and stylistic analysis*, Thèse de doctorat, Université de Stirling, 368 p.

CHEN, Y. ET ZHAO, G., 2009, « Compte rendu des recherches menées sur la gouvernance participative » (*canyu shi zhili yanjiu shuping*), *Enseignement et Recherche* (*jiaoxue yu yanjiu*), n° 8, p. 75-82.

CHEN, Z., 2015, « For Whom to Conserve Intangible Cultural Heritage The Dislocated Agency of Folk Belief Practitioners and the Reproduction of Local Culture », *Asian Ethnology*, vol. 74, n° 2, p. 307-334.

CHENG, Y.-H., 2017, « "Chinese Got Talent" : Popular Music Singing Competitions in Taiwan and China », *in* MERRILL, J. (dir.), *Popular Music Studies Today*, Wiesbaden, Springer VS, p. 61-65.

CHEN-HAFTECK, L. ET XU, Z., 2008, « Pulling the River: The Interactions of Local and Global Influences in Chinese Early Childhood Music Education », *Arts Education Policy Review*, vol. 109, n° 3, p. 9-16.

CHEUNG, J. H. Y.,2008, *Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai 1918- 1937*, Thèse de doctorat en musicologie, Université du Michigan, 557 p.

CHUNG, H.-F., 2020, « L'évolution des répertoires de la contestation à Hong Kong : étude de cas sur le mouvement contre la loi d'extradition », *Perspectives chinoises*, n° 3, p. 61-67.

CLARK, P., 2008, *The Chinese Cultural Revolution: a history*, Cambridge, Cambridge University Press, 352 p.

CLAVAL, P. ET STASZAK, J.-F., 2008, « Où en est la géographie culturelle ? », *Annales de géographie*, n° 660-661, p. 3-7.

CLAVAL, P., 2012, « Autour de la géographie culturelle - Les cafés géo rencontrent un auteur : Paul Claval, pour la parution de *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux* », *Les Cafés Géographiques* [En ligne], http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/geographie-culturelle.pdf, consulté le 28 octobre 2016.

CLAVAL, P., 2013, « Le rôle du terrain en géographie Des épistémologies de la curiosité à celles du désir », *Confins Revue franco-brésilienne de géographie*, n° 17, p. 7-34.

CLAVAL, P., STASZACK, J.-F., 2008, « Où en est la géographie culturelle ? – Introduction », *Annales de géographie*, vol. 2-3, n° 660-661, p. 3-7.

CLERVAL, A., 2022, « Gentrification », *Géoconfluences* [En ligne], http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/gentrification, consulté le 25 juin 2022.

COLLECTIF INVERSES *ET AL*., 2016, « L'informalité politique en ville. 8 chercheurs et 9 villes face aux modes de gouvernement urbain », *L'Espace Politique* [En ligne], vol. 29, n° 2, https://journals.openedition.org/espacepolitique/3806, consulté le 27 mars 2017.

CORBETT-SMITH, A., 1912, « The Chinese and Their Music », *The Musical Times*, vol. 53, n° 835, p. 573-575.

CROZAT, D., 1998, *Géographie du bal en France*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2 Lumière, 383 p.

CURIEN, R., 2014, « La planification des villes chinoises. Environnementaliser une machine hyper-fonctionnaliste ? », *Perspectives chinoises*, n° 3, p. 27-35.

DARROBERS, R., 2018, « Les pièces martiales dans l'opéra de Pékin », *in* BAECHLER, J., (dir.), 2018, *La Guerre et les Arts*, Paris, Hermann, p. 69-85.

DARWIN, H., 2017, « Doing Gender Beyond the Binary: A Virtual Ethnography », *Symbolic Interaction*, vol. 40, n° 3, p. 317-334.

DE KLOET, J., 2005, « Popular Music and Youth in Urban China : The Dakou Generation », *The China Quarterly*, n° 183, p. 609-626.

DE KLOET, J., 2010, *China with a cut : globalisation, urban youth and popular music*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 255 p.

DE SARDAN, J.-P.-O., 2003, « L'enquête socio-anthropologique de terrain : synthèse méthodologique et recommandations à usage des étudiants », *Études et Travaux*, vol. 13, p 1-59.

DEMONET, G., 2013, « Les relations musicales entre la Chine et l'Europe depuis les années 1980 : un équilibre délicat entre marché et dirigisme », *Relations internationales*, vol. 156, n° 4, p. 125-137.

DESROCHES, M. ET DES ROSIERS, B., 1995, « Notes "sur" le Terrain », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 8, p. 6-15.

DI MEO, G., 2008, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », *Colloque « Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser »*, Poitiers-Châtelleraut, Geste éditions, p. 87-109.

DI MÉO, G., 2016, « Une géographie sociale – Entre structures et représentations », *Cybergeo: European Journal of Geography* [En ligne], https://journals.openedition.org/cybergeo/27761, consulté le 5 novembre 2016.

DIÉNY, J.-P., 1968, *Aux origines de la poésie classique en Chine. Étude sur la poésie lyrique à l'époque des Han*, Leiden, E.J. Brill, 176 p.

DOMENACH, J.-L. ET RICHER, P., 1987, *La Chine : 1949-1985*, Paris, Imprimerie Nationale, 501 p.

DOMENACH, J.-L., 2008, « Les incertitudes du modèle politique chinois », *Constructif* [En ligne], http://www.constructif.fr/bibliotheque/2008-11/les-incertitudes-du-modele-politique-chinois.html?item_id=2879, consulté le 21 février 2023.

DOUAY, N. ET QI, W., 2016, « L'aménagement de l'espace en Chine : vers un modèle plus intégré ? », *L'Information géographique*, vol. 80, n° 3, p. 8-25.

DOULET, J.-F., 2005, « La mobilité urbaine en Chine », *L'information géographique*, vol. 69, n° 1, p. 55-65.

DOULET, J.-F., 2008, « Où vont les villes chinoises ? Trois approches de la métropole dans la Chine d'aujourd'hui », *Perspectives chinoises*, vol. 105, n° 4, p. 4-15.

DOULET, J.-F., 2015, « L'urbanisme chinois et l'émergence du modèle "intégrationniste" », *Métropolitiques* [En ligne], https://metropolitiques.eu/L-urbanisme-chinois-et-l-emergence.html, consulté le 10 mars 2017.

DRISCOLL, C. ET GREGG, M., 2010, « My profile: The ethics of virtual ethnography », *Emotion, Space and Society*, vol. 3, p. 15-20.

DURAND-DASTÈS, V., 2012, « Le Fantôme d'une belle ou le théâtre chanté chinois (*xiqu* 戲曲) au tournant du millénaire », *in* FEUILLEBOIS-PIERUNEK, E. (dir), *Théâtres d'Asie et d'Orient : traditions, rencontres, métissages*, Peter Lang, p. 91-120.

EUROPEAN THINK-TANK NETWORK ON CHINA (ETNC), 2021, *China's Soft Power in Europe Falling on Hard Times*, 113 p.

EVANS, M., 2012, « "Brand China" on the World Stage: Jingju, the Olympics, and Globalization », *The Drama Review*, vol. 56, n° 2, p. 113-130.

FALASCHI, I., 2010, « Shanghai sur un air d'opéra : le "*huju"* », *in* IDIER N. (dir.), *Shanghai : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, p. 661-688.

FAN, X., 2013, « The "Broken" and the "Breakthroughs": Acting in "Jingju" Model Plays of China's Cultural Revolution », *Asian Theatre Journal*, vol. 30, n° 2, p. 360-389.

FARQUHAR, J. ET ZHANG, Q., 2012, *Ten Thousand Things – Nuturing Life in Contemporary Beijing*, New York, Zone Books, 347 p.

FARRER, J., 2009, « Shanghai Bars: Patchwork Globalization and Flexible Cosmopolitanism in Reform-Era Urban-Leisure Spaces », *Chinese Sociology & Anthropology*, vol. 42, n° 2, p. 22-38.

FENG, J., LIAO, L. ET ZHANG, C., 2019, « Le rôle des urbanistes dans l'aménagement des communautés résidentielles : un modèle viable pour la gouvernance locale en Chine ? », *Perspectives chinoises*, n° 3, p. 60-66.

FLEURY, A. *ET AL*., 2007, « Une géographie des espaces publics dans les pays intermédiaires », Rapport de recherche, Centre Géophile, 283 p.

FLORENCE, E., 2013, « Censure, liberté d'expression et dynamiques sociopolitiques en Chine contemporaine », *Culture le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège* [En ligne], https://culture.uliege.be/jcms/prod_1378062/fr/censure-liberte-d-expression-et-dynamiques-sociopolitiques-en-chine-contemporaine, consulté le 11 juin 2019.

FORTIN, A., 2016, *La co-création de valeurs dans une communauté en ligne sur Facebook : le cas de la société de transport de Montréal*, Mémoire de Maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 133 p.

FORT-JACQUES, T., 2007, « Habiter, c'est mettre l'espace en commun », *in* PAQUOT, T. *ET AL*. (dir.), *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, p. 251-266.

FROMENT, P., 2016, « Lieux culturels et informalité politique à Naples : une approche par les pouvoirs multisitués », *L'Espace Politique* [En ligne], vol. 29, n° 2, https://journals.openedition.org/espacepolitique/3916, consulté le 28 mars 2019.

FUNG, A., 2009, « Consuming Karaoke in China: Modernities and Cultural Contradiction », *Chinese Sociology & Anthropology*, n° 42, p. 39-55.

FUNG, C.-K. V., 1994, « Music and Culture: A Chinese Perspective », *Philosophy of Music Education Review*, vol. 2, n° 1, p. 47-52.

GARAT, I., 2005, « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, vol. 643, n° 3, p. 265-284.

GARRISON, J., 2012, « The Social Value of Ritual and Music in Classical Chinese Thought », *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 31, n° 3, p. 209-222.

GED, F., 1996, « Shanghai : du patrimoine identitaire au décor touristique. Le laboratoire de la nouvelle Chine, » *Les Annales de la recherche urbaine*, vol. 72, n° 1, p. 79-88.

GED, F., 2000, *Shanghai*, Paris, Institut Français d'Architecture, Portrait de ville, 64 p.

GED, F., 2020, « Patrimoine et tourisme dans le Jiangnan au prisme d'une coopération franco-chinoise originale », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 44, p. 81-116.

GENTELLE, P., 2011, « Le terrain, "une manière de vivre et de regarder le monde et les gens" », *L'Information géographique*, vol. 75, n° 3, p. 102-119.

GERVAIS-LAMBONY, P., 2001, « La citadinité, un arbre dans la forêt ou comment un mot peut en cacher d'autres… », *in* DORIER-APPRILL, E. (dir.), 2001, *Vocabulaire de la ville*, Paris, Éditions du temps, p. 92-108.

GERVAIS-LAMBONY, P., 2003, *Territoires citadins : 4 villes africaines*, Paris, Belin, 271 p.

GIBAND, D. ET SIINO, C., 2013, « La citoyenneté urbaine pour penser les transformations de la ville ? », *Annales de géographie*, vol. 694, n° 6, p. 644-661.

GIMÉNEZ-LLORT, L., 2022, « "You're not alone for China" : The First Song in Times of COVID-19 to Keep the Faith in a World Crying in Silence », *Behavioral Sciences*, vol. 12, n° 88, p. 1-22.

GONG, H.-Y., 2008, « Music, nationalism and the search for modernity in China, 1911-1949 », *New Zealand Journal of Asian Studies*, vol. 10, n° 2, p. 38-69.

GRAVES, S. M., 1946, « Music Education in China », *Music Educators Journal*, vol. 33, n° 1, p. 26-27/59-61.

GRENIER-BOREL, E., 2019, « The Shanghai Conservatory of Music and its Rhetoric: Building a World Class Musical Institution with Chinese Characteristics », *China Perspectives*, n° 3, p. 27-65.

GRÉSILLON, B., 2008, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, n° 660-661, p. 179-198.

GUIHEUX, G., 2009, « Matériaux pour la monographie d'un territoire chinois. Le cas d'une ville marchande (savoir-faire) », *Terrains et travaux*, vol. 16, n° 2, p. 153-174.

GUIU, C., 2006, « Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse. », *Géographie et cultures*, n° 59, p. 7-29.

GUIU, C., 2007, « Espaces sonores, lieux et territoires musicaux : les géographes à l'écoute », *Les Cafés géographiques Vox Geographica*, 7 p., https://cafe-geo.net/wp-content/uploads/espaces-sonores.pdf, consulté le 13 novembre 2016.

GUO, J., 2008, *La Transformation du tissu urbain des villes chinoises et la conservation du centre historique : cas du Vieux-Shanghai*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 474 p.

GWIAZDZINSKI, L., 2016, « Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires », *Observatoire des politiques culturelles*, vol. 48, n° 2, p. 32-38.

HE, S. ET LIU, Y., 2010, « Étude des mécanismes et des effets de la gentrification urbaine en Chine pendant la période de transition du marché » (*Shichang zhuangui shiqi zhongguo chengshi shenshi hua xianxiang de jizhi yu xiaoying yanjiu*), *Scientia Geographica Sinica (Dili Kexue)*, vol. 30, n° 4, p. 496-502.

HE, S., 2007, « State-sponsored Gentrification Under Market Transition The Case of Shanghai », *Urban Affairs Review*, n° 43, p. 171-198.

HE, S., 2015, « Le soft power et les médias chinois peuvent-ils servir l'ambition de séduire les pays africains ? », *Revue de géographie historique* [En ligne], n° 6-7, 6 p., https://journals.openedition.org/geohist/4576.

HE, S., 2017, « The creative spatio-temporal fix: Creative and cultural industries development in Shanghai, China », *Geoforum*, vol. 106, p. 310-319.

HE, S., 2019, « Three waves of state-led gentrification in China », *Revue pour la géographie économique et sociale (Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie)*, vol. 110, n° 1, p. 26-34.

HENRIOT, C. ET MINOST, M., 2017, « Thames Town, un cliché à l'anglaise. Production urbaine et construction sociale d'un quartier d'architecture occidentale à Shanghai », *Perspectives chinoises*, vol. 1, p. 83-90.

HENRIOT, C., 2003, « Les divisions de la ville à Shanghai : les mots de la croissance métropolitaine », *Géoconfluences* [En ligne], http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/etpays/Chine/Chine-2-Scient.htm, consulté le 3 novembre 2017.

HENRIOT, C., 2013, *Villes nouvelles et redéploiement métropolitain à Shanghai : les nouvelles périphéries urbaines chinoises*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 442 p.

HERTZOG, A. ET SIERRA, A., 2010, « Penser la ville et l'urbain, les paradoxes de la géographie française », *EchoGéo* [En ligne], n°12, https://journals.openedition.org/echogeo/11898, consulté le 3 juin 2019.

HEUGUET, G., 2017, « Itinéraire à travers le champ des *sound studies* », *Nonfiction* [En ligne], https://www.nonfiction.fr/article-8947-itineraire-a-travers-le-champ-des-sound-studies.htm, consulté le 3 juin 2020.

HEWITT, D., 2011, « Chinese Society », *in* EUROPEAN UNION NATIONAL INSTITUTES FOR CULTURE, *Orientation for Cultural Cooperation Between China and Europe, Europe-China Cultural Compass, Chine*, Goethe Institut, p. 50-55.

HINE, C., 2008, « Internet Research as Emergent Practice », *in* HESSE-BIBER, S.N. ET LEAVY, P. (dir.), *Handbook of Emergent Methods*, New York, The Guilford Press, p. 525-541.

HO, W.-C. ET LAW, W.-W., 2004, « Values, music and education in China », *Music Education Research*, vol. 6, n° 2, p. 149-167.

HO, W.-C. ET LAW, W.-W., 2006, « Challenges to globalisation, localisation and Sinophilia in music education: A comparative study of Hong Kong, Shanghai and Taipei », *British Journal of Music Education*, vol. 23, n° 2, p. 217-237.

HO, W.-C. ET LAW, W.-W., 2009, « Globalization, values education, and school music education in China », *Journal of Curriculum Studies*, vol. 41, n° 4, p. 501-520.

HO, W.-C. ET LAW, W.-W., 2011, « Music education in China: In search of social harmony and Chinese nationalism », *British Journal of Music Education*, vol. 28, n° 3, p. 371-388.

HO, W.-C. ET LAW, W.-W., 2012, « The Cultural Politics of Introducing Popular Music into China's Music Education », *Popular Music and Society*, vol. 35, n° 3, p. 399-425.

HO, W.-C. ET LAW, W.-W., 2015, « Popular music and school music education: Chinese students' preferences and dilemmas in Shanghai, China », *International Journal of Music Education*, vol. 33, n° 3, p. 304-324.

HO, W.-C., 2000, « The political meaning of Hong Kong popular music : a review of sociopolitical relations between Hong Kong and the People's Republic of China since the 1980s », *Popular Music*, n° 19, p. 341-353.

HO, W.-C., 2003, « Westernization and social transformations in Chinese music education, 1895-1949 », *History of Education*, vol. 32, n° 3, p. 289-301.

HO, W.-C., 2010, « Moral education in China's music education: Development and challenges », *International Journal of Music Education*, vol. 28, n° 1, p. 71-87.

HO, W.-C., 2012, « Music education in Shanghai from 1895 to 1945: the cultural politics of singing », *Music Education Research*, vol. 14, n° 2, p. 187-207.

HO, W.-C., 2014, « Music education curriculum and social change: a study of popular music in secondary schools in Beijing, China », *Music Education Research*, vol. 16, n° 3, p. 267-289.

HO, W.-C., 2017, « Secondary school students' preferences for popular music and perceptions of popular music learned in school music education in Mainland China », *Research Studies in Music Education*, vol. 39, n° 1, p. 19-37.

HOUSSAY-HOLZSCHUCH, M., 2008, « Géographies de la distance: terrains sud-africains », *in* SANJUAN, T.(dir.), *Carnets de terrain. Pratiques géographiques et aires culturelles*, Paris, L'Harmattan, p. 181-195.

HOYEZ, A.C., 2005, *L'espace-Monde du Yoga. Une géographie sociale et culturelle de la mondialisation des paysages thérapeutiques*, Thèse de doctorat, Université de Rouen, 493 p.

HUANG, H., 2001, « Yaogun Yinyue: Rethinking Mainland Chinese Rock'n'Roll », *Popular Music*, vol. 20, n° 1, p. 1-11.

HUANG, H., 2003, « Voices from Chinese Rock, Past and Present Tense: Social Commentary and Construction of Identity in Yaogun Yinyue , from Tiananmen to the Present », *Popular Music and Society*, vol. 26, n° 2, p. 183-202.

HUANG, H., 2011, « Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy », *International Journal of Music Education*, vol. 30, n° 2, p. 161-176.

HUANG, S.-C., 1963, « Musical Art in Early Confucian Philosophy », *Philosophy East and West*, vol. 13, n° 1, p. 49-60.

HUMAIN-LAMOURE, A.-L. ET LAPORTE, A., 2017, « Introduction », *in* HUMAIN-LAMOURE, A.-L. ET LAPORTE, A. (dir.), *Introduction à la géographie urbaine*, p. 9-10.

HUNG, C.-T., 1996, « The Politics of Songs: Myths and Symbols in the Chinese Communist War Music, 1937- 1949 », *Modern Asian Studies*, vol. 30, n° 4, p. 901-929.

ISMANGIL, M. ET LEE, M., 2021, « Protests in Hong Kong during the Covid-19 pandemic », *Crime Media Culture*, vol. 17, n° 1, p. 17-20.

JIANG, J., 2011, « Women playing men : Same-sex relations in republican Shanghai », *Harvard-Yenching Working Paper Series*, p. 1-23, https://www.harvard-yenching.org/wp-content/uploads/legacy_files/featurefiles/Jiang%20Jin_Women%20Playing%20Men.pdf, consulté le 5 mai 2017.

JIANG, Y., 2010, *Le centre d'Art de l'Opéra de Shanghai et l'Opéra national de Paris – Étude comparative des stratégies managériales dans le domaine culturel*, Thèse de doctorat en Administration de la musique et du spectacle vivant, Université d'Évry Val d'Essonne, 330 p.

JONES, S., 1999, « Chinese Ritual Music under Mao and Deng », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 8, p. 27-66.

JONES, S., 2003, « Reading between the Lines: Reflections on the Massive « Anthology of Folk Music of the Chinese Peoples » », *Ethnomusicology*, vol. 47, n° 3, p. 287-337.

KEARNEY, D., 2010, « Listening for geography: the relationship between music and geography », *Chimera*, vol. 25, p. 47-76.

KIRKENDALL, J. A., 2017, « The Well-Ordered Heart: Confucius on Harmony, Music, and Ritual », compte-rendu publié de la conférence tenue à la Azusa Pacific University le 14 décembre 2017, 8 p.

KOCH, G., 2013, « We Have the Song, so We Have the Land : Song and Ceremony as Proof of Ownership in Aboriginal and Torres Strait Islander Land Claims », *AIATSIS research discussion paper*, n° 33, 43 p.

KOJIMA, K. ET KOKUBUN, R., 2005, « The “Shequ Construction” Programme and the Chinese Communist Party », *The Copenhagen Journal of Asian Studies*, n° 16, p. 86-105.

KONG, L., 2009, « Making Sustainable Creative/Cultural Space in Shanghai and Singapore », *Geographical Review*, vol. 99, n° 1, p. 1-22.

KRYZHANOUSKI, Y., 2017, « Gouverner la dissidence. Sociologie de la censure sous régime autoritaire : le cas du rock contestataire biélorusse », *Critique internationale*, vol. 3, n° 76, p. 123-145.

LACOSTE, Y., 2003, *De la géopolitique aux paysages, dictionnaire de la géographie*, Paris, Armand Colin, 413 p.

LAM, J. S. C., 1994, « "There Is No Music in Chinese Music History": Five Court Tunes from the Yuan Dynasty (AD 1271-1368) », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 119, n° 2, p. 165-188.

LAPASSADE, G., 2016, « Observation participante », IN BARUS-MICHEL, J. *ET AL*., *Vocabulaire de psychosociologie*, Paris, ERES, p.306-407.

LARSON, D., 1980, « Music In China Today », *The Choral Journal*, vol. 21, n° 3, p. 13-16.

LAU, S. S. Y. ET WANG, J., 2009, « Gentrification and Shanghai’s new middle-class: Another reflection on the cultural consumption thesis », *Cities*, n° 26, p. 57-66.

LAU, W.-T., 2005, « Twentieth-Century School Music Literature in China: A Departure from Tradition », *Journal of Historical Research in Music Education*, vol. 27, n° 1, p. 33-48.

LAW, H.-C., 2019, « Do You Hear the People Sing ? A Summer of Protest Music in Hong Kong », *Folklife Magazine* [En ligne], p. 1-6, https://folklife.si.edu/magazine/protest-music-of-hong-kong, consulté le 9 juin 2023.

LE GUERN, P., 2017, « *Sound Studies*, Sons de l’histoire et histoires du son », *Revue de la BNF*, vol. 2, n° 55, p. 21-29.

LE GUERN, P., 2018, « Qu'est-ce que les *Sound Stud*ies ? », *De ligne en ligne*, n° 26, p. 10-12.

LE PLAY, F., 1862, *Instruction sur la méthode d'observation dite des monographies de familles, propre à l'ouvrage intitulé « Les ouvriers européens »*, Paris, Société d’économie sociale, 31 p.

LECOQ, M., 2019, « Le droit à la ville : un concept émancipateur ? », *Métropolitiques* [En ligne], https://metropolitiques.eu/Le-droit-a-la-ville-un-concept-emancipateur.html#:~:text=Le%20droit%20%C3%A0%20la%20ville%20se%20revendique%2C%20s'%C3%A9nonce%20puis,demande%20ainsi%20des%20comp%C3%A9tences%20politiques, consulté le 28 octobre 2020.

LEE, G., 1995, « The "East Is Red" Goes Pop: Commodification, Hybridity and Nationalism in Chinese Popular Song and Its Televisual Performance », *Popular Music*, vol. 14, n° 1, p. 95-110.

LEFEBVRE, H., 1947, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 259 p.

LEHMAN-FRISCH, S., 2008, « "Gentrifieurs, gentrifiés" : cohabiter dans le quartier de La mission (San Francisco) », *Érès*, vol. 1, n° 132-133, p. 143-160.

LEI, J., 2016, « Television and radio », *in* MURRAY, J.A. ET NADEAU, K.M. (dir.), *Pop Culture in Asia and Oceania*, Californie, ABC-Clio, p. 214-216.

LEI, Y., LI, Z.-S., XUE, D.-Q. ET ZHOU, H.-F., 2012, « Time Use Patterns Between Maintenance, Subsistence and Leisure Activities: A Case Study in China », *Social Indicators Research*, n° 105, p. 121-136.

LEROUX, X., 2007, « Pour une géographie de la musique traditionnelle dans le nord de la France », *Bulletin de la Société géographique de Liège*, vol. 49, p. 59-65.

LESCOURRET, M.-A., 2012, « Un œil sur la vie culturelle chinoise aujourd'hui », *Cités*, n° 50, p. 147-151.

LEUNG, B. W. ET SUN, Z., 2014, « A survey of rural primary school music education in Northeastern China », *International Journal of Music Education*, vol. 32, n° 4, p. 437-461.

LEUNG, B.W. ET XIE, J, 2011, « Students' motivation to study music: The mainland China context », *Research Studies in Music Education*, vol. 33, n° 1, p. 59-72.

LI, J. ET MONTEIL, A., 2006, « Le " réseau communautaire", instrument de développement urbain durable en Chine ? »,, *Mondes en développement*, vol. 133, n° 1, p. 101-111.

LI, J. ET ORUM, A., 2017, « Life in Public Spaces: A Theater of the Streets, Social Exclusion, and a Safe Zone in Shanghai », *Perspectives on Global Development and Technology*, n° 16, p. 241-259.

LI, J. ET ORUM, A., 2018, « Migrant Vendors and Public Spaces in Shanghai », *SAGE Research Methods Cases*, n° 2, p. 2-14.

LI, L., 2005, *Grand Theater Square-Shanghai*, Thèse de Doctorat, Université de Maryland, 100 p.

LI, S. ET WANG, J., 2009, « The rhetoric and reality of culture-led urban regeneration. A comparison of Beijing and Shanghai, China », *The 4th International Conference of the International Forum on Urbanism*, Amsterdam, p. 875-887.

LI, X., 1993, « Les émigrés russes en Chine et leurs publications dans les années vingt et trente. Enquête en cours », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 31, p. 36-38.

LIAO, L., ZHANG, C. ET FENG, J., 2019, « Le rôle des urbanistes dans l'aménagement des communautés résidentielles : un modèle viable pour la gouvernance locale en Chine ? », *Perspectives chinoises*, n° 3, p. 60-66.

LIN, C.-Y., 2020, « Relocating the Functions of Chineseness in Chinese Popular Music after the China Wind », *China Perspectives*, vol. 2, p. 7-14.

LIN, N. P., 2011, *Imagining "Shanghai" Xintiandi and the Construction of Shanghai Identity*, Mémoire de master en histoire de l'art et archietcure, Univeristé d'Harvard, 148 p.

LINCOT, E., 2017, « Le pouvoir chinois face à de nouveaux défis », *Asia Focus*, n° 34, 15 p.

LIU, C,. et CAI, X., 2014, « Performing Guangzhou and Guangzhou Ren : analysing popular music in Guangzhou », *Social & Cultural Geography*, n° 15, p. 769-785.

LIU, C., 2014, *Les France des Chinois L'impact des représentations sociales sur l'image de la France,* Thèse de doctorat, Université de Bretagne Occidentale, 411 p.

LIU, C.-C., 2010, *A critical history of new music in China (Zhongguo xin yin yue shi lun)* (traduit en anglais par Mason, C.), Hong Kong, Chinese University Press, 911 p.

LLEWELLYN M., 2000, « Popular Music in the Welsh Language and the Affirmation of Youth Identities », *Popular Music*, vol. 19, n° 3, p. 319-339.

LOUIS, A.-J. ET CHEUNG, A. H.-Y., 2019, « Le Mouvement des Parapluies à Hong Kong : quand la précarisation économique produit l'exigence démocratique », *Sciences de la société*, n° 104, p. 1-16.

LOUISET, O., 2012, « Pour une géographie culturelle de la ville : "A passage to India" », *Annales de géographie*, n° 684, p. 172-193.

LU, P., 2008, « The remaking of Shanghai local space », *Spaces of Identity* [En ligne], vol. 8, n° 1, 7 p., http://www.yorku.ca/soi/_Vol_8_1/_HTML/panlu.html, consulté le 17 septembre 2017.

LUBINEAU, J., 2018, « Le droit à la ville, une théorie portée à tous ? », *Pop'Sciences Mag* [En ligne], https://popsciences.universite-lyon.fr/ressources/le-droit-a-la-ville-une-theorie-portee-a-tous/, consulté le 28 octobre 2020.

LUO, M., XIAO, J ET ZHONG, W., 2022, « Engaging With Objects and Feelings: The Making of Live Music Space in Shanghai's Livehouses », *Sage Open*, vol. 12, n° 3, p. 1-10.

LUSSAULT, M., 2013, « Espace public », *in* LÉVY, J. ET LUSSAULT, M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, p. 360-367.

MA, A., 2022, « "La voix d'avril" : contestation et censure dans Shanghaï confinée », *The Conversation* [En ligne], https://theconversation.com/la-voix-davril-contestation-et-censure-dans-shangha-confinee-182734, consulté le 29 avril 2022.

MA, H., 2012, « *Yueju* - The Formation of a Legitimate Culture in Contemporary Shanghai », *Culture Unbound : Journal of Current Cultural Research*, n° 4, p. 213-227.

MA, H., 2022, « The Missing Intangible Cultural Heritage in Shanghai Cultural and Creative Industries », *International Journal of Heritage Studies*, n° 28, vol. 5, p. 597-608.

MA, L., 2009, « La place de la religion dans l'éducation par le YMCA des travailleurs chinois de la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 3, n° 235, p. 101-115.

MACKERRAS, C., 1984, « Folksongs and Dances of China's Minority Nationalities: Policy, Tradition, and Professionalization », *Modern China*, vol. 10, n° 2, p. 187-226.

MALINOWSKI, B., 1963, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 616 p.

MARENGO, M., 2013, « La géographie sur le terrain ou le terrain de la géographie? Quelques réflexions sur les méthodes et le rôle du chercheur dans la recherche actuelle », *Travaux & documents – Laboratoire ESO*, n° 35, p. 133-140.

MARTON, A.M. ET WU, W., 2006, « Spaces of globalisation: Institutional reforms and spatial economic development in the Pudong new area, Shanghai », *Habitat International*, n° 30, p. 213-229.

MATUSITZ, J., 2010, « Semiotics of Music: Analysis of Cui Jian's "Nothing to My Name," the Anthem for the Chinese Youths in the Post-Cultural Revolution Era », *The Journal of Popular Culture*, vol. 43, n° 1, p. 156-175.

MAZODIER, P., 2006, « Statistiques », *in* SANJUAN, T. (dir.), *Dictionnaire de la Chine contemporaine*, Paris, Armand Colin, p. 239-240.

MCLEAY, C., 2006, « Government regulation in the Australian popular music industry: The rhetoric of cultural protection, the reality of economic production », *GeoJournal*, n° 65, p. 91-102.

MEI, X., 2013, « La banalité des chants rouges. Tactiques de la vie quotidienne dans la campagne pour la culture rouge à Chongqing », *Perspectives chinoises*, n° 4, p. 65-72.

MENEZES, M. ET REGINENSI, C.O., 2011, « Pratiques, entre formel et informel, dans les espaces urbains : Lisbonne - Portugal et Rio de Janeiro - Brésil », *Document de Travail Université de Toulouse*, 17 p., https://hal.science/hal-00605013/document, consulté le 28 mars 2019.

MONNET, J., 2000, « Les dimensions symboliques de la centralité », *Centralités métropolitaines*, vol. 44, n° 123, p. 399-418.

MONTEIL, A., 2012, « La Chine en quête d'une "société harmonieuse" », *Ceriscope Pauvreté* [En ligne], https://www.sciencespo.fr/ceri/fr/content/la-chine-en-quete-dune-societe-harmonieuse#:~:text=Face%20%C3%A0%20l'aggravation%20des,et%20le%20%C2%AB%20tiers%20secteur%20%C2%BB, consulté le 17 mars 2022.

MORANGE, M. ET SPIRE, A., 2017a, « Droit à la ville », *Hypergéo* [En ligne], https://hypergeo.eu/droit-a-la-ville/, consulté le 28 octobre 2018.

MORANGE, M. ET SPIRE, A., 2017b, « Mise en ordre, mise aux normes et droit à la ville : perspectives croisées depuis les villes du Sud », *Métropoles*, n° 21, p. 1-18.

MORANGE, M. ET SPIRE, A., 2019, « Le droit à la ville aux Suds. Appropriations et déclinaisons africaines », *Cybergeo: European Journal of Geography*, p. 1-21.

MORANGE, M., 2017, « Le droit à la ville, résonances et appropriations contemporaines », *Irenees* [En ligne], https://www.irenees.net/bdf_fiche-defis-295_fr.html, consulté le 10 novembre 2018.

MOREL-BOROTRA, N., 2000, « Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950) », *Lapurdum*, n° 5 , p. 351-381.

MOREL-BROCHET, A., 2006, « Ville et campagne à l'épreuve des modes d'habiter. Approche biographique des logiques habitantes », Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 573 p.

MOSKOWITZ, M. L., 2010, *Cries of joy, songs of sorrow : Chinese pop music and its cultural connotations*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 157 p.

NDIAYE, A., 2013, *L'ordre vestimentaire : de la distinction par l'habillement à la culture de l'élégance, Paris*, L'Harmattan, 310 p.

NÉDÉLEC, P., 2017, « De nouveaux mots pour de nouvelles modalités de fabrique de la ville ? Initiatives citadines d'aménagement des espaces publics », *L'Information géographique*, vol. 81, n° 3, p. 94-107.

NOIZET, H., 2013, « Fabrique urbaine », *in* LÉVY, J. ET LUSSAULT, M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, p. 389-391.

OLIVIER, E., 2004, « La petite musique de la ville », *Journal des africanistes*, vol. 74, n° 1/2, p. 97-123.

ORUM, A., 2009, « Public Man and Public Space in Shanghai Today », *City & Community*, n° 8, vol. 4, p. 369-389.

PADOVANI, F. ET ZHAO., Y., 2014, « Expulsion des résidents d'habitats délabrés (*penghuqu*) et reconstruction de la vie des nouveaux migrants à Shanghai. Enquête sur le quartier de Yuan He Nong », *L'Espace Politique* [En ligne], n° 22, https://journals.openedition.org/espacepolitique/2984, consulté le 3 avril 2017.

PADOVANI, F., 2015, « Les transformations sociales du lilong de Tianzifang, à Shanghai » *in* FRANCK, M. ET SANJUAN, T. (dir.), *Territoires de l'urbain en Asie- Une nouvelle modernité ?*, Paris, CNRS Editions, p. 71-84.

PARIZOT, I., 2012, « L'enquête par questionnaire », *in* PAUGAM, S. (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, PUF, p. 93-113.

PARK, S. J., 2015, « Music as a necessary means of moral education: a case study from reconstruction of Confucian culture in Joseon Korea », *International Communication of Chinese Culture*, vol. 2, n° 2, p. 123-136.

PERETZ, H., 1998, « Préface », *in* WHYTE, W.F. (dir.), *Street Corner Society. La structure sociale d'un quartier américain*, Paris, La Découverte, 399 p.

PERRIS, A., 1983, « Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China », *Ethnomusicology*, vol. 27, n° 1, p. 1-28.

PERRONET, A. ET LAURENT, M., 2022, « Appel à contributions – Journée d'étude : "La Chine à portée de clics : la pratique des sciences sociales à distance" ».

PETIT, E., 2010, « Du fil de l'eau en fils à retordre: Comment bricoler des techniques de terrain protéiformes en une méthodologie qualitative cohérente en géographie ? », *L'Information géographique*, vol. 74, n° 1, p. 9-26.

PICARD, F., 1998, « Espace et musique en Chine », *in* CHOUVEL, J.-M. ET SOLOMOS, M., (dir.), *L'espace : Musique/Philosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 311-318.

PIMPANEAU, J., 1986, « Différences ou Ressemblances ? », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 8, p. 111-122.

PITSEYS, J., 2010, « Le concept de gouvernance », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n° 2, vol. 65, p. 207-228.

PONS, B., PUEL, G. ET XIAOJING, J., 2006. « Nouvelles mobilités et pratiques sociales : les Starbucks à Pékin », *Perspectives chinoises*, n° 96, p. 35-45.

PURCELL, M., 2009, « Le droit à la ville et les mouvements urbains contemporains », *Rue Descartes*, vol. 1, n° 63, p. 40-50.

QUÉRÉ, L., 1990, « Agir dans l'espace public », *in* PHARO, P. ET QUÉRÉ, L. (dir.), *Les formes de l'action*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 85-112.

RACINE, J.-L., 2006, « Où en est la Chine ? », *Transcontinentales*, n°3, p. 5-12.

RADULESCU, S., 2021, *Regards sur la musique en Roumanie au XXe siècle - Musiciens, musiques, institutions*, Paris, L'Harmattan, 192 p.

RAFTERY, B., 2008, *Don't stop believin' : how karaoke conquered the world and changed my life*, Cambridge, Da Capo Press, 223 p.

RAIBAUD Y., 2006a, « Comment la musique vient-elle au territoire ? », *Volume !*, vol. 5, n° 2, p. 205-209.

RAIBAUD, Y., 2006b, « Les fêtes musicales: expérience de la ville et performativité », *Géographie et cultures*, n° 59 , p. 87-104.

RAIBAUD, Y., 2009a, *Une géographie socioculturelle*, Thèse d'HDR, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 235 p.

RAIBAUD, Y., 2009b, « Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire », *Colloque international de Grenoble : Musique, territoire et développement local*, 9 p., https://hal.science/hal-00666220/file/Musiques_et_territoires_ce_que_la_gA_ographie_peut_en_dire.pdf, consulté le 7 décembre 2022.

RAIBAUD, Y., 2016, « Géographie et Musique », *in* LÉVY, J. ET LUSSAULT, M., (dir.), 2016, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, p. 700-701.

RAIBAUD, Y., 2021, « Musique et territoire : Ce que la géographie peut en dire, vue de France », *Espaço e Cultura*, n° 50, p. 209-225.

REUTHER, N., 2007, « Chant et territorialité chez les Secwepemc (Shuswap) : ou comment tracer des frontières par la portée du chant », *Cahiers d'ethnomusicologie,* vol. 20, p. 147-163.

RICHAUD, L., 2016, « Au parc par temps de fête : Fêtes étatiques et performances publiques à Pékin aujourd'hui », *L'Espace Politique* [En ligne], vol. 3, n° 30, p 1-23, https://journals.openedition.org/espacepolitique/3949, consulté le 6 avril 2017.

RIPOLL, F. ET VESCHAMBRE, V., 2005, « Introduction. L'appropriation de l'espace comme problématique », *Norois*, n° 195, p .7-15.

ROCCA, J.-L., 2022, « "Restons couchés", ou comment mieux comprendre la nature du régime chinois à travers un mouvement contestataire », *The Conversation* [En ligne], https://theconversation.com/restons-couches-ou-comment-mieux-comprendre-la-nature-du-regime-chinois-a-travers-un-mouvement-contestataire-175562, consulté le 16 mars 2023.

ROCHOT, J., 2017, « "Un parc à soi" : les parcs, territoires de la vieillesse en Chine urbaine contemporaine », *Lien social et Politiques*, n° 79, p. 193-214.

ROCHOT, J., 2019, *Bandes de vieux – Une sociologie des espaces de sociabilité de jeunes retraités en Chine urbaine contemporaine*, Thèse de doctorat en sociologie, EHESS, 650 p.

ROGERS, K. C., 1989, « Music Education in the People's Republic of China », *Music Educators Journal*, vol. 6, n° 1, p. 43-45.

ROMAGNAN, J.-M., 2003, « L'activité musicale in situ au service de l'analyse géographique : l'école de musique du district de moyenne Durance (Alpes-de-Haute-Provence) », *Méditerranée*, vol. 100, n° 1-2, p. 23-28.

ROSEMAN, M., 1998, « Singers of the landscape : song, history, and property rights in the Malaysian rain forest », *American Anthropologist*, vol. 100, n° 1, p. 106-121.

ROSIÈRE, S., 2001, « Géographie politique, géopolitique et géostratégie: distinctions opératoires », *L'information géographique*, vol. 65, n° 1, p. 33-42.

ROUIAÏ, N, 2018, « Sur les routes de l'influence : forces et faiblesses du soft power chinois », *Géoconfluences* [En ligne], p. 1-8, http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/la-chine/articles-scientifiques/forces-et-faiblesses-du-soft-power-chinois, consulté le 6 octobre 2022.

ROULLEAU-BERGER, L. ET LU, S., 2003, « Les provinciaux à Shanghaï : Formes d'inscriptions urbaines et économiques des migrants dans la ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 93, p. 48-56.

ROULLEAU-BERGER, L., 2017, « Temporalités, espaces et "individu compressé" en Chine », *Temporalités* [En ligne], n° 26, https://journals.openedition.org/temporalites/3819, consulté le 12 juin 2019.

RÜHLIG, T., 2016, « "Do You Hear the People Sing" "Lift Your Umbrella"? Le Mouvement des parapluies vu à travers ses chansons protestataires », *Perspectives chinoises*, n° 4, p. 63-73.

RUPPERT, E. S., 2006, « Rights to Public Space: Regulatory Reconfigurations of Liberty », *Urban Geography*, vol. 27, n° 3, p. 271-292.

SADE-BECK, L., 2004, « Internet Ethnography: Online and Offline », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 3, n° 2, p. 45-51.

SAFI, M., 2011, « Penser l'intégration des immigrés : les enseignements de la sociologie américaine », *Sociologie*, n° 2, p. 149-164.

SALAH, L.-H., TOUZANI M., ET YOUNES, M., 2016, « Gouvernance participative et nouvelles pratiques managériales dans un contexte postrévolutionnaire : cas des entreprises sociales tunisiennes », *Management & Avenir*, vol. 8, n° 90, p. 175-194.

SANJUAN, T., 2003, « Lieux et nouvelles sociabilités en Chine aujourd'hui. Les grands hôtels à l'avant-garde », *in* SANJUAN, T. (dir), *Les grands hôtels en Asie : Modernité, dynamiques urbaines et sociabilité*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 207-215.

SANJUAN, T., 2009, *Atlas de Shanghai*, Paris, Autrement, 88 p.

SANJUAN, T., 2010, « Shanghai : l'exemple d'une métropolisation accélérée », *Constructif* [En ligne], http://www.constructif.fr/bibliotheque/2010-6/shanghai-l-exemple-d-une-metropolisation-acceleree.html?item_id=3034#:~:text=En%20cela%2C%20le%20trait%20dominant,les%20ann%C3%A9es%201910%20et%201940, consulté le 26 août 2016.

SANJUAN, T., 2016, « Shanghai métropole créative, hybridation culturelle et flexibilité territoriale », *in* LUSSAULT, M. ET MONGIN, O. (dir.), *Cultures et créations dans les métropoles-monde*, Paris, Hermann Éditeurs, p. 109-121.

SANJUAN, T., 2017, « Les petites villes en Chine : Une trame renouvelée entre développement et hiérarchisation fonctionnelle », *L'Espace géographique*, vol. 46, n° 4, p. 289-291.

SAYARH, N., 2013, « La netnographie : mise en application d'une méthode d'investigation des communautés virtuelles représentant un intérêt pour l'étude des sujets sensibles », *Recherches qualitatives*, vol. 32, n° 2, p. 227-251.

SCHIMMELPENNINCK, A., 1995, « Recherches dans la province du Jiangsu (Chine) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 8, p. 1-23.

SEEGER, A., 2004, « Chanter l'identité. Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyá du Mato Grosso (Brésil) », *L'Homme*, vol. 171-172, n° 3, p. 135-150.

SHEN, J. ET WU, F., 2012, « Restless Urban Landscapes in China : A Case Study of Three Projects in Shanghai », *Journal of Urban Affairs*, vol. 34, n° 3, p. 255-277.

SHEN, J., 2011, « La perspective de propagation et de développement des chansons caritatives » (*Gongyi gequ de chuanbo yu fazhan qianjing*), *Critique de film* (*Dianying pingjie*), n° 21, p. 98-99.

SKOUNTY, A., 2010, « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines », *Hesperis-Tamuda*, n° 45, p. 19-34.

SMITH, S.A., 2002, *Like cattle and horses : nationalism and labor in Shanghai, 1895-1927*, Durham, Duke University Press, 366 p.

SOREZ, J., 2011, « Le football et la fabrique des territoires. Une approche spatiale des pratiques culturelles », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 111, n° 3, p. 59-72.

SOUPE, L. T. .J., 2021, « Lecture de la théâtralité dans le chant-danse gahou du pays gouro »., *Ziglôbitha - Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations*, n° 3, p. 395-408.

STEEN, A., 2000, « Zhou Xuan : When will the gentleman come back again ? », Chime, vol.14-15, p.125-153.

STEINGO, G. ET SYKES, J., 2019, *Remapping Sound Studies*, États-Unis, Durham: Duke University Press, 288 p.

STERNE, J., 2003, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte, 512 p.

STOCK, J.P., 1997, *Musical creativity in twentieth-century China : Abing, his music, and its changing meanings*, Rochester, University of Rochester Press, 209 p.

STOCK, J.P., 2003, *Huju : traditional opera in modern Shanghai*, Angleterre, Oxford, 279 p.

STOCK, M., 2006, « Construire l'identité par la pratique des lieux », *in* BIASE A. ET ROSSI C. (dir.), *Chez nous. Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Paris, Éditions de la Villette, p. 142-159.

STOCK, M., 2012, « "Faire avec de l'espace" : pour une approche de l'habiter par les Pratiques », *in* LAZZAROTTI, O.(dir.), *Habiter. Vers un nouveau concept* ?, Paris, Armand Colin, p. 59-78.

STOCK, M., 2015, « Habiter comme "faire avec l'espace". Réflexions à partir des théories de la pratique », *Annales de géographie*, vol. 704, n° 4, p. 424-441.

STOCKMAN, N., 2000, *Understanding Chinese society*, Cambridge, Polity Press, 270 p.

STREET, J., 1993, « Local differences ? Popular music and the local state », *Popular Music*, vol. 12, n° 1, p. 43-55.

SUN, L., 2008, « Sociologie de la transition et nouvelles perspectives théoriques », *in* ROULLEAU-BERGER, L., GUO, Y. , LI, P. *ET AL*. (dir), *La nouvelle sociologie chinoise*, Paris, CNRS Éditions, p. 93-118.

TAN, L., 2016, « Comment les espaces créatifs bousculent les modes d'action de l'État local : le cas de deux structures culturelles à Shanghai, M50 et Tianzifang », *L'Information géographique*, vol. 80, n° 3, p. 40-54.

TELLENNE, C., 2019, « Introduction », *in* TELLENNE, C. (dir.), *Introduction à la géopolitique*, p. 3-5.

THIBAUD, J.-P., 2013, « Book review: Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience Edited by Georgina Born, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 358 p. », *SoundEffects*, vol. 3, n° 3.

THIREAU, I, 2020, *Des lieux en commun – Une ethnographie des rassemblements publics en Chine*, Paris, Éditions de l'EHESS, 387 p.

THORPE, A., 2011, « "Modern Theatre for the Twenty-first Century"? Shanghai Conservatory of Music's Staging of "The White Goddess" », *Asian Theatre Journal*, vol. 28, n° 2, p. 483-504.

THRASHER, A. R., 1981, « The Sociology of Chinese Music: An Introduction », *Asian Music*, vol. 12, n° 2, p. 17.

THRASHER, A. R., 1985, « The Role of Music in Chinese Culture », *The World of Music*, vol. 27, n° 1, p. 3-18.

TOMBA, L., 2008, « Fabriquer une communauté : gestion des évolutions sociales dans les villes chinoises », *Perspectives chinoises*, vol. 105, n° 4, p. 50-65.

TOURNIER, H., 2017, « Essai de géographie du son, du silence et de la nuisance », *Revue de la BNF*, vol. 2, n° 55, p. 102-113.

TRÉBINJAC, S., 1990a, « Chine: le pouvoir en chantant », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 3, p. 109-117.

TREBINJAC, S., 1990b, « "Que cent chants rivalisent, qu'une musique éclose" : Étude sur le traditionalisme d'État en Chine », *Archives Européennes de Sociologie*, vol. 31, n° 1, p. 60-80.

TRÉBINJAC, S., 2000, *Le pouvoir en chantant. Tome I, L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 412 p.

TUOHY, S., 2001, « The Sonic Dimensions of Nationalism in Modern China: Musical Representation and Transformation », *Ethnomusicology*, vol. 45, n° 1, p. 107-131.

TZOU, M., SHU, D. ET LIDAN, L., 2017, « Le *duoguiheyi*, ou la planification chinoise face à l'épreuve de l'intégration des plans », *Perspectives chinoises*, n° 1, p. 17-25.

VACHON, M., 2012, « Ethnographie rwandaise sur l'apport subjectif bénéfique de l'interprète dans l'analyse de données », *Recherches qualitatives*, vol. 31, n° 1, p. 114-129.

VAUCHEY, J.-P., 1988, « Pour une géographie critique des espaces sonores », *in* BAKIS H *ET AL.* (dir.), *Information et organisation spatiale*, Caen, Paradigme, p. 213-236.

VAZQUEZ, H., 2010, « Les dynamiques urbaines de Shanghai : trois artères péri-centrales en mutation », *EchoGéo* [En ligne], n° 12, p. 1-19, https://journals.openedition.org/echogeo/11821, consulté le 17 novembre 2016.

VERMANDER, B., 2020, *Que cette demeure est donc précaire ! De Chine, penser en pandémie*, Lessius, Clamecy, 130 p.

VERSTRAETE, K., 2011, « Performing Arts – changes and exchanges in and between China and Europe », *in* EUROPEAN UNION NATIONAL INSTITUTES FOR CULTURE, *Orientation for Cultural Cooperation Between China and Europe, Europe-China Cultural Compass, Chine*, Goethe Institut, p. 120-123.

VESCHAMBRE, V., 2004, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion », *ESO Travaux et documents - CARTA - Université d'Angers*, n° 21, p. 73-77.

VIEILLARD-BARON, H., 2005, « Entre proximité et distance, quelle place pour le terrain? », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 49, n° 138, p. 409-427.

VIEILLARD-BARON, H., 2007, « Entre proximité et distance : le terrain pour le géographe urbain », *Bulletin de l'Association de géographes français*, vol. 84, n° 4, p. 446-455.

WAN, G., 1998, « The Educational Reforms in the Cultural Revolution in China: A Postmodern Critique », Rapport présenté à la réunion annuelle de l'American Educational Research Association tenue à San Diego du 13 au 17 avril 1998, 24 p.

WAN, G., 2001, « The educational reforms in the cultural revolution in China : a postmodern critique », Education, vol.122, n°1, p.21-32.

WANG, E., 2011, « Venues and Audiences for the Performing Arts in China », *in* EUROPEAN UNION NATIONAL INSTITUTES FOR CULTURE - ORIENTATION FOR CULTURAL COOPERATION BETWEEN CHINA AND EUROPE, 2011, *Europe-China Cultural Compass*, Chine, Goethe Institut, p. 120-123.

WANG, J., 2009, « 'Art in capital' : Shaping distinctiveness in a culture-led urban regeneration project in Red Town, Shanghai », *Cities*, vol. 26, n° 6, p. 318-330.

WANG, L., 2005, « Le nouvel acte de l'opéra *kunqu* » *in* ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE, *Le Nouveau Courrier*, n° 60, p. 23-24.

WANG, Z. ET WANG, Z., 2016, « Shanghai's Strategic Vision for 2050 », *in* WANG, Z. ET WANG, Z. (dir.), *2050 Shanghai Development Vision*, p. 1-26.

WEI, B., 2013, *The bifurcated theater : urban space, operatic entertainment, and cultural politics in Shanghai, 1900s-1930s*, Thèse de doctorat, Université de Singapour, 278 p.

WITZLEBEN, J.-L., 1987, « Jiangnan Sizhu Music Clubs in Shanghai: Context, Concept and Identity », *Ethnomusicology*, vol. 31, n° 2, p. 240-260.

WONG, I.K.F., 2007, « The music of China », *in* NETTL, B. ET CAPWELL, C., *Excursions in world music*, New-Jersey, Prentice Hall, p.70-104.

WONG, I.K.F.,1984, « Geming gequ : songs for the education of the masses », *in* MCDOUGALL, B.S. (dir.), Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949–1979, Berkeley, University of California Press, p.112-143.

WOO, S. Y., 2022, « Les processus participatifs en Chine ne sont pas nécessairement de la poudre aux yeux », *Missions Publiques* [En ligne], https://missionspubliques.org/les-processus-participatifs-en-chine-ne-sont-pas-necessairement-de-la-poudre-aux-yeux/, consulté le 10 novembre 2022.

WU, F., 2000, « Place promotion in Shanghai, PRC », *Cities*, vol. 17, n° 5, p. 349-361.

WU, J., 2012, *The impact of global media on American and Chinese cultures an axiological analysis of America's got talent and China's got talent*, Mémoire de master, Université d'état de Ball, 94 p.

WU, W., 2004, « Cultural strategies in Shanghai: regenerating cosmopolitanism in an era of globalization », *Progress in Planning*, vol. 61, n° 3, p. 159-180.

XIE, J. ET LEUNG, B.W., 2011, « Students' motivation to study music: The mainland China context », *Research Studies in Music Education*, vol. 33, n° 1, p. 59-72.

XIN, J., 2018, « Orientation du développement et réflexion stratégique pour la zone historique et culturelle de la rue Hengshan – rue Fuxing » (*Hengshan lu – Fuxing lu lishi wenhua fengmao qu fazhan dingwei yu celve sikao*), *Revue de planification urbaine de Shanghai (Shanghai chengshi guihua)*, n° 3, p. 66-72.

XUE, C. Q., 2019, « To Be Cultural Capital: Grand Theaters in Shanghai », *in* XUE, C. Q. (dir.), *Grand Theater Urbanism – Chinese Cities in the 21st century*, Springer, Singapore, p. 31-54.

XUE, C. Q., SUN, C. ET ZHANG, L., 2020, « Grand theatres in China: a Mosaic analysis of database », *Journal Of Asian Architecture And Building Engineering*, vol. 19, n° 6, p. 700-713.

YANG, Y., 2017, « The Practice and Exploration of Shanghai Recreational Trail System Planning », *Procedia Engineering*, vol. 198, p. 127-138.

YI, T. ET RENE, T. K., 2022, « Sounds of the world : Cantonese music during the 2019 Hong Kong protests », *Aux Sons* [En ligne], p. 1-4, https://www.auxsons.com/en/breves/sounds-of-the-world-the-roles-that-cantonese-music-played-during-the-2019-hong-kong-protests/, consulté le 9 juin 2023.

YU, H., 2014, « From 'talent show' to 'circusee' : Chinese youth resistant acts and strategies in the Super Girl Voice phenomenon », *Critical Arts South-North Cultural and Media Studies*, vol. 28, n° 1, p. 140-151.

YUE, J., 2008, « Confucius On Music Education », *Nebula*, n° 5.1/5.2, p. 128-133.

ZHANG, B., YAO, H. ET SCHIPPERS, H., 2015, « Report: The Rise and Implementation of Intangible Cultural Heritage Protection for Music in China », *The World of Music*, vol. 4, n°1, p. 45-59.

ZHAO, G., 2013, « La gouvernance participative : passer par la "participation" pour mener à bien la "gouvernance" locale » (*canyu shi zhili : tongguo "canyu" shixian difang "zhili"*), *Observation et réflexion* (*guancha yu sikao*), vol. 11, p. 41-45.

ZHAO, J., 2018, « Queer, yet never lesbian : a ten-year look back at the reality TV singing competition show Super Voice Girl », *Celebrity Studies*, vol. 9, n° 4, p. 470-486.

ZHAO, P., 2017, « An "Unceasing War" on Land Development on the Urban Fringe of Beijing : A Case Study of Gated Informal Housing Communities », *Cities*, vol. 60, p. 139-146.

ZHAO, X., 2014, « The Western Influences on Early Twentieth Century Chinese School Song », *International Journal of Music and Performing Arts*, vol. 2, n° 2, p. 1-10.

ZHAO, Z., ZHAO, J. ET SHEN, Q., 2013, « Has Transportation Demand of Shanghai, China, Passed Its Peak Growth? », *Transportation Research Record*, n° 2394, p. 85-92.

ZHONG, S., 2016, « Artists and Shanghai's culture-led urban regeneration », *Cities*, vol. 56, p. 165-171.

ZONABEND, F., 1985, « Du texte au prétexte. La monographie dans le domaine européen », *Études rurales*, vol. 87-88, p. 33-38.

ZRINSCAK, G., 2010, « Enseigner le terrain en géographie », *L'Information géographique*, vol. 74, n° 1, p. 40-54.

ZUSER, T., 2011, « How the Cultural Sector Works in China », *in* EUROPEAN UNION NATIONAL INSTITUTES FOR CULTURE, *Orientation for Cultural Cooperation Between China and Europe, Europe-China Cultural Compass, Chine*, Goethe Institut, p. 90-95.

Rapports officiels – Plans d'urbanismes

ADMINISTRATION D'ÉTAT POUR LA RÉGULATION DU MARCHÉ (*guojia shichang jiandu guanli zongju*), 12.01.2023, « Améliorer le système de gouvernance sociale » (*wanshan shehui zhili tixi*), https://www.samr.gov.cn/zt/20djs/20djs/202301/t20230112_352819.html, consulté le 1er mars 2023.

ASSOCIATION DES MUSICIENS DE SHANGHAI, 2020, *Courage Wuhan, Courage la Chine* (*Jiayou Wuhan, jiayou zhongguo*), Shanghai Music Publisher, Shanghai, 42 p.

ASSOCIATION DES MUSICIENS DE SHANGHAI, 2020, *Partir en guerre* (*Chuzheng*), Shanghai Music Publisher, Shanghai, 214 p.

BUREAU CULTUREL ET TOURISTIQUE DE L'ARRONDISSEMENT DE MINHANG (*Minhang qu wenhua he luyou ju*), 17.08.2020, « Mesures d'utilisation des fonds pour le projet de billets subventionnés du théâtre de la ville de Shanghai (édition 2020) » (*Shanghai chengshi juyuan gongyi piao xiangmu jingfei shiyong banfa (2020 nianban*), http://xxgk.shmh.gov.cn/mhxxgkweb/html/mh_xxgk/gzfw_ggwhty/2020-08-31/Detail_87692.htm, consulté le 17 janvier 2023.

BUREAU D'ARCHIVES DE LA CONSTRUCTION URBAINE DE SHANGHAI (*Shanghai shi chengjian dang'an guan*), 18.12.2010, « L'immeuble 12 du Bund – un bâtiment représentatif de la zone de protection typique de l'histoire et de la culture du Bund de Shanghai (*Waitan 12 dalou – Shanghai waitan lishi wenhua fengmao baohu qu de jianzhu daibiao*), http://www.pipcn.com/research/201012/14594.htm, consulté le 26 janvier 2023.

BUREAU D'ARCHIVES DE LA CONSTRUCTION URBAINE DE SHANGHAI (*Shanghai shi chengjian dang'an guan*), 30.01.2020, « Mémoires de Shanghai – Shanghai classique – Le Bund zone typique de l'histoire et de la culture » (*shen cheng jiyi – jingdian Shanghai – waitan lishi wenhua fengmao qu*), https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzI0NTUyNzE5NA==&mid=2247485921&idx=1&sn=9ef662c02b3ecd3bdb5c4a1697fcb9b1&chksm=e94c6e14de3be7026ed538d9636f9387327c9409cd7b8d7986b1a3cf623e65e56b91b2ede6c5&scene=4#wechat_redirect, consulté le 26 janvier 2023.

BUREAU DE RECHERCHE NATIONALE DE SUZHOU SUR LES ZONES PROTÉGÉES HISTORIQUEMENT ET CULTURELLEMENT (*Suzhou guojia lishi wenhua mingcheng baohu qu yanjiu shi*), 03.08.2021, « Réaliser "la deuxième phase" du renouvellement urbain pour rendre plus attractif l'ensemble du "Bund financier" (*jianli "di er limian" gengxin jizhi huan liang"waitan jinrong" mingpian dise"*) ».

BUREAU DES ARCHIVES LOCALES DE SHANGHAI (*Shanghai shi difangzhi bangongshi*), 09.07.2018, « Annexe 2 : Liste des zones typiques de l'histoire et de la culture de Shanghai (*Fulu 2 Shanghai shi lishi wenhua fengmao qu yilan*) », https://www.shtong.gov.cn/n189149/20210701/269452.html, consulté le 26 janvier 2023.

BUREAU DU GOUVERNEMENT POPULAIRE DE L'ARRONDISSEMENT DE LICHENG DANS LA VILLE DE DE QUANZHOU (*Quanzhou shi licheng qu renmin zhengfu bangongshi*), 28.11.2017, « Analyse basique des termes organisation sociale, organisation populaire et organisation de masse » (*shehui tuanti, renmin tuanti, qunzhong tuanti qianxi*), http://bb.qzlc.gov.cn/zcfg/201411/t20141128_1584343.htm, consulté le 3 mars 2023.

BUREAU DU GROUPE PILOTE POUR L'ÉLABORATION DU PLAN DIRECTEUR D'URBANISME DE SHANGHAI (*Shanghai shi chenghsi zongti guihua bianzhi gongzuo lingdao xiaozu bangongshi*), décembre 2015, Aperçu du plan directeur d'urbanisme de Shanghai (2015-2040) (*Shanghai shi chengshi zongti guihua (2015-2040) gangyao gaiyao*).

BUREAU DU PARTI COMMUNISTE CENTRAL IMPLANTÉ À SHANGHAI (*Zhonggong shanghai shiwei bangong ting*), 05.11.2016, 13ème plan quinquenal des réformes culturelles de la ville de Shanghai (*Shanghai shi "shi san wu" de shiqi wenhua gaige fazhan guihua*).

BUREAU GÉNÉRAL DU COMITÉ MUNICIPAL COMMUNISTE DE SHANGHAI (*Zhonggong Shanghai shiwei bangongting*), 2016, 13ème plan quinquennal pour la réforme culturelle de de la Municipalité de Shanghai (*Shanghaishi « shi san wu » shiqi wenhua gaige fazhan guihua*).

BUREAU MUNICIPAL DE LA CULTURE ET DU TOURISME DE SHANGHAI (*Shanghaishi wenlu ju*), 03.09.2021, « "14ème plan quinquennal" pour la construction d'une métropole culturelle internationale socialiste à Shanghai » (*Shanghai shi shehui zhuyi guoji wenhua da dushi jianshe "shisiwu" guiha*).

BUREAU NATIONAL DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE (*Zhonghua renmin gongheguo guojia zhishi chanquan ju*), 08.04.2022, « Brevets pour un nouveau modèle d'utilité – Un abri anti-pluie d'urgence pour les parcs » (*shiyong xinxing zhuanli yi zhong gongyuan yingji bi yu zhuangzhi*).

COMITÉ DU LOGEMENT DE LA VILLE DE SHANGHAI (*Shanghai shi fangwu guan li ju*), 14.04.2020, « Règlement sur la protection des zones typiques de l'histoire et des bâtiments historiques d'exception à Shanghai » (*Shanghai shi lishi fengmao qu he youxiu lishi jianzhu baohu tiaoli*), http://fgj.sh.gov.cn/yxlsjz/20200414/4e20b42c7b3541cdac34bc12a841ce2a.html, consulté le 26 janvier 2023.

COMITÉ PERMANENT DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE POPULAIRE (*Quanguo renmin daibiao dahui changwu weiyuanhui*), 05.06.2022, « Loi de la République populaire de Chine sur la prévention et le contrôle de la pollution sonore »[1] (*Zhonghua renmin gongheguo zaosheng wuran fangzhi fa 2022*), https://www.fadada.com/notice/detail-10833.html, consulté le 9 mars 2023.

COMMISION NATIONALE DU DÉVELOPPEMENT ET DE LA RÉFORME (*Guoji fazhan he gaige weiyuanhui*), 10.09.2021, 14ème plan quinquennal de la ville de Shanghai pour construire un centre d'innovation scientifique et technologique d'influence mondiale (*Shanghai shi jianshe juyou quanqiu yingxiang li de keji chuangxin zhongxin "shi si wu" guihua*).

GOUVERNEMENT POPULAIRE DE L'ARRONDISSEMENT DE HUANGPU DE LA VILLE DE SHANGHAI (*Shanghai shi Huangpu qu renmin zhengfu*), 19.09.2012, « La base du Bund se transforme en une zone haut de gamme » (*waitan yuan zao wei shanghai dingji gaoduan fengmaoqu*), https://hpq.sh.gov.cn/xw/001001/20120919/69e1dcf0-234b-404d-840a-e004b073c1e1.html, consulté le 27 janvier 2023.

INSTITUT DE PLANIFICATION ET DE CONCEPTION HUAHANLU DE PÉKIN (*Beijing hua huan lü guihua sheji yanjiu yuan*), 22.03.2016, « Définition du parc à thème ? » (*Zhuti gongyuan benti ?*), http://bjhhlv.com/news/guojishiye/03222WH0162877.html, consulté le 10 février 2023.

LOIS ET RÉGLEMENTATIONS DE SHANGHAI (*Shanghai shi fagui guizhang*), 05.12.2012, « Les mesures pour la prévention et le contrôle de la pollution sonore de la vie sociale à Shanghai » (*Shanghai shi shehui shenghuo zaosheng wuran fangzhi banfa*), https://www.shqp.gov.cn/env/shsfggz/20180621/121520.html, consulté le 23 février 2023.

MINISTÈRE DU LOGEMENT ET DU DÉVELOPPEMENT URBAIN ET RURAL DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE (*Zhonghua renmin gongheguo zhufang he chengxiang jianshe*), 01.01.2017, « Les normes pour la conception des parc public » (*gongyuan sheji guifan*).

RAPPORT ANNUEL DE STATISTIQUES DE SHANGHAI EN 2021 (*2021 Shanghai tongji nianjian 2021*), 2021, chapitre 22 « Culture et sport » (*Wenhua he tiyu*), paragraphe 22.2 « Nombres de cinémas, théâtres et troupes de performances artistiques (1978-2020) » (*yingjuyuan, yishu biaoyan changguan, yishu biaoyan tuanti shu (1978-2020)*), https://tjj.sh.gov.cn/tjnj/20220309/0e01088a76754b448de6d608c42dad0f.html, consulté le 23 décembre 2022.

RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE (*ZHONGHUA RENMIN GONGHEGUO*), 03.03.2006, Loi sur l'éducation obligatoire de 1986 (*Zhonghua renmin gongheguo yiwu jiaoyu fa (1986 nian)*) https://www.edu.cn/edu/zheng_ce_gs_gui/jiao_yu_fa_lv/200603/t20060303_165119_1.shtml, consulté le 17 mars 2022.

RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE (*ZHONGHUA RENMIN GONGHEGUO*), 24.08.1990, « Avis de la Commission nationale de l'éducation sur la mise en œuvre de la "Loi sur le drapeau national de la République populaire de Chine" » (*Guojia jiaowei guanyu shixing "zhonghua renmin gongheguo guoqi fa" yange zhong xiaoxue shengjiang guoqi zhidu de tongzhi*), http://www.chinaflag.org.cn/GuoQiFaGui/20147414162949.html, consulté le 18 mars 2022.

RÉSEAU DES FEMMES DE CHINE (*Zhongguo funü wang*), 09.02.2020, « Des comptines originales apprennent à "faire partir le virus" » (*Yuanchuang erge jiao ni zheyang rang « bingdu zou kai »*), http://www.cnwomen.com.cn/2020/02/09/99191271.html, consulté le 28 avril 2023.

RÉSEAU DES JOURNALISTES CHINOIS (*Zhongguo jixie wang*), 02.03.2020, « Records de la guerre "épidémique" : écoutons la "voix" touchante du journaliste, d'où viennent toutes ses bonnes volontés et son courage intrépide (*Zhan « yi » shilu : jizhe « sheng » dong renxin, yiqiting wanban shanyi he wuwei yongqi cong na lai*), http://www.zgjx.cn/2020-03/02/c_138836427.htm, consulté le 20 avril 2023.

SITE DES ÉCOLES PRIMAIRES (*XIAOXUE KEXUE JIAOXUE WANG*), 19.03.2021, Règlement pour la fête de l'environnement et de la Terre dans les écoles primaires en 2014 – Détails du concours de chant « Vraiment vert » portant sur des chansons environnementales (*Chen dong xiaoxue 2014 nian diqu huanjing jie – « feichang luse » xiaoyuan huanbao gequ dahechang bisai huodong xize*), https://xxkxjx.net/newsinfo/1274020.html, consulté le 18 mars 2022.

XI JINPING, 08.09.2020, Discours à la Conférence nationale de recommandation pour la lutte contre la nouvelle épidémie de pneumonie coronarienne (*Zai quanguo kangji xinguan feiyan yiqing biaozhang dahui shang de jianghua*), http://www.gov.cn/xinwen/2020-09/08/content_5541737.htm, consulté le 9 septembre 2020.

Articles journalistiques

AFP, 06.09.2017, « A Shanghai, les papys du jazz ressuscitent les Années folles », https://www.lepoint.fr/insolite/a-shanghai-les-papys-du-jazz-ressuscitent-les-annees-folles-06-09-2017-2154874_48.php, consulté le 27 janvier 2023.

AFP, 27.11.2022, « Des manifestations à Shanghai alors que la colère monte contre de la politique "zéro-Covid" de la Chine et ses confinements » (*Protests in Shanghai as anger mounts over China's 'zero-Covid' lockdown policy*), https://www.france24.com/en/asia-pacific/20221127-protests-in-shanghai-as-anger-mounts-over-china-s-zero-covid-policy, consulté le 2 juin 2023.

AGENCE REUTERS, 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons de karaokés aux "contenus illégaux" qui mettent en danger l'unité nationale » (*China to ban karaoke songs with 'illegal content' that endangers national unity*), https://www.theguardian.com/world/2021/aug/11/china-to-ban-karaoke-songs-with-content-that-endangers-national-unity, consulté le 20 mai 2023.

AGENCE XINHUA, 03.08.2019, « "Soutenons la police d'une seule voix" – Rassemblement musical antiviolence "Espoir pour demain" organisé à Hong Kong » (*« Tong sheng tong qi cheng jingcha » – Xianggang juxing « Xiwang mingtian » fan baoli yinyue jihui*), http://m.xinhuanet.com/2019-08/03/c_1124833999.htm, consulté le 12 juin 2023.

AIX MARSEILLE UNIVERSITÉ, 18.02.2019, Appel à communication – Embodiment : le rôle du corps dans la cognition, https://sfere.hypotheses.org/10624, consulté le 16 juin 2022.

ANTENNE DU ZHEJIANG DES NOUVELLES DE CHINE (*Zhongguo xinwen – Zhejiang*), 22.03.2020, « Une équipe de l'université de communication du Zhejiang a créé une série de comptines antiépidémiques pour aider les enfants à se protéger » (*Zhechuan tuandui chuangzuo xilie kangyi erge yindao ertong zuo hao fanghu*), http://www.zj.chinanews.com.cn/jzkzj/2020-03-22/detail-ifzusfss0785842.shtml, consulté le 21 avril 2023.

ARTICLE19.MA, 10.02.2020, « Jackie Chan et des artistes chinois chantent pour l'unité nationale contre le Coronavirus », https://article19.ma/accueil/archives/123580, consulté le 11 décembre 2022.

BROOK, D., 2013, « Head of the Dragon: The Rise of New Shanghai », *Places Journal* [En ligne], https://placesjournal.org/article/head-of-the-dragon-the-rise-of-new-shanghai/?cn-reloaded=1, consulté le 16 novembre 2020.

CAO, G., 25.08.2011, « Le ministère chinois de la Culture annonce un troisième lot de "chansons interdites" sur Internet » (*Zhongguo wenhua bu gongbu di san pi wangluo « jin ge »*), https://www.rfi.fr/cn/%E4%B8%AD%E5%9B%BD/20110825-%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%96%87%E5%8C%96%E9%83%A8%E5%85%AC%E5%B8%83%E7%AC%AC%E4%B8%89%E6%89%B9%E7%BD%91%E7%BB%9C%E2%80%9C%E7%A6%81%E6%AD%8C%E2%80%9D, consulté le 20 mai 2023.

CARTER, C., 12.12.2022, « Chansons de contestation : "Urumqi Est", "Si vous ne prenez pas les devants", "Je ne peux pas imaginer à quoi ressemblait votre douleur", "À bas la tyrannie … plus d'empereur Xi" » (*Protest Songs: « Urumqi East », « If You Won't Take The Lead », « Can't Imagine What Your Pain Was Like », « Down With Tyranny … No More Emperor Xi! »*), https://chinadigitaltimes.net/2022/12/protest-songs-urumqi-east-if-you-wont-take-the-lead-cant-imagine-what-your-pain-was-like-down-with-tyranny-no-more-emperor-xi/, consulté le 15 juin 2023.

CCTV, 23.01.2020, « Suspension des bus, des métros, des ferries et des transports de longue distance à Wuhan » (*Wuhan quanshi gongjiao, ditie, lundu, changtu keyun zanting yunying*) http://news.cctv.com/2020/01/23/ARTIOJhl6pHfoTMA3iFN8YeK200123.shtml, consulté le 20 août 2020.

CHEN, Z., 04.01.2022, « Les internautes n'apprécient pas la vidéo de propagande officielle chinoise pour lutter contre l'épidémie à Xi'an : Est-ce utile de chanter ? » (*Zhongguo guanfang tui Xi'an kangyi xuanchuan pian wangyou bu lingqing : changge jiu youyong ?*), https://newtalk.tw/news/view/2022-01-04/691176, consulté le 3 avril 2022.

CHENOUARD, M. ET LEMOINE, F., 29.01.2020, « Coronavirus : les vidéos qui circulent sur les réseaux sociaux chinois », https://www.courrierinternational.com/video/epidemie-coronavirus-les-videos-qui-circulent-sur-les-reseaux-sociaux-chinois, consulté le 2 février 2020.

CHENOUARD, M., 12.09.2019, « À Hong Kong, l'hymne à la révolte du "Black Blorchestra" », https://www.courrierinternational.com/article/video-hong-kong-lhymne-la-revolte-du-black-blorchestra, consulté le 15 décembre 2019.

CHOI, A., 19.05.2021, « China's Sichuan province releases rap song to encourage Covid-19 vaccinations », https://www.scmp.com/video/coronavirus/3134088/chinas-sichuan-province-releases-rap-song-encourage-covid-19-vaccinations, consulté le 11 décembre 2022.

CLIVIO, I., 20.06.2019, « La Chine censure l'hymne des manifestations à Hong Kong », https://www.slate.fr/story/178629/chine-hong-kong-manifestations-censure-musique-chanson-do-you-hear-the-people-sing-les-miserables, consulté le 15 décembre 2019.

COISPLET, N., 05.05.2020, « Entre la Chine et les États-Unis, une "guerre froide" sur fond de pandémie ? », https://www.courrierinternational.com/article/tensions-entre-la-chine-et-les-etats-unis-une-guerre-froide-sur-fond-de-pandemie, consulté le 22 mai 2023.

COURRIER INTERNATIONAL, 13.08.2019, « À l'aéroport de Hong Kong, 1 000 manifestants chantent *Les Misérables* », https://www.courrierinternational.com/video/video-laeroport-de-hong-kong-1-000-manifestants-chantent-les-miserables?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&Echobox=1565694986&fbclid=IwAR2DLDrVtCAB0r-C982ANW0_3SxmZU15UO5cEqOmdyO2IM3hzLNJQqhEb14, consulté le 9 juin 2023.

COURRIER INTERNATIONAL, 13.12.2022, « Quel est l'hymne de Hong Kong ? L'algorithme de Google ne sait plus trop », https://www.courrierinternational.com/article/chine-quel-est-l-hymne-de-hong-kong-l-algorithme-de-google-ne-sait-plus-trop, consulté le 10 juin 2023.

CRJ ALLEMAND (*CRJ Deutsch*), 01.02.2020, « Laisser le monde se remplir d'amour » (*Lass die Welt von Liebe erfüllt sein*), http://german.cri.cn/video/alle/3463/20200201/414460.html, consulté le 24 mai 2023.

DAVE, Y., 07.04.2022, « Lockdown drone warns Shanghai residents not to sing from windows », https://www.thetimes.co.uk/article/drone-tells-shanghais-citizens-in-lockdown-not-to-sing-from-their-windows-zcwkwwb60, consulté le 17 mai 2023.

DAYDAYNEWS, 10.12.2021, « For the 11th anniversary of the suspension of "The Same Song", why did CCTV"s hottest song variety show disappear? », https://daydaynews.cc/en/entertainment/for-the-11th-anniversary-of-the-suspension-of-the-same-song-why-did.html, consulté le 21 mars 2022.

DE CHANGY, F., 23.09.2019, « A Hongkong, les manifestations continuent, en brûlant, en cassant et… en chantant », https://www.lemonde.fr/international/article/2019/09/23/a-hongkong-les-manifestations-continuent-en-brulant-en-cassant-et-en-chantant_6012644_3210.html, consulté le 15 décembre 2019.

DELÈVE, E., 13.08.2021, « En Chine, le pouvoir censure les chansons des karaokés », https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-monde-est-a-nous/en-chine-le-pouvoir-censure-les-chansons-des-karaokes_4703777.html, consulté le 20 mai 2023.

DELOMEZ, G., 28.11.2022, « Feuilles blanches, hymne national, jeux de mots : comment les Chinois contestent le "zéro Covid" », https://www.europe1.fr/international/feuilles-blanches-hymne-national-jeux-de-mots-comment-les-chinois-contestent-le-zero-covid-4150807, consulté le 2 juin 2023.

DENG, S. ET WOODYAT, A., 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons de karaoké qui mettent en danger l'unité nationale » (*China is banning karaoke songs that endanger national unity*), https://edition.cnn.com/travel/article/china-karaoke-intl-scli/index.html, consulté le 20 mai 2023.

DON, L., 27.07.2019, « Une chanson de soutien aux manifestants anti-extradition à Hong Kong devient virale », https://fr.globalvoices.org/2019/07/27/238425/, consulté le 12 juin 2023.

EVERINGTON, K., 22.10.2021, « Le featuring anti-communiste "Fragile" par un duo de chanteurs basés à Taïwan dépasse les 12 millions de vue » (*Anti-CCP duet 'Fragile' featuring Taiwan-based singer breaks 12 million views*), https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4322685, consulté le 15 juin 2023.

FARAH, B., 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons "blessantes" des karaokés » (*China to ban 'harmful' songs from karaoke venues*), https://www.dw.com/en/china-to-ban-harmful-songs-from-karaoke-venues/a-58825347, consulté le 20 mai 2023.

FORESIGHT, 12.04.2022, « Confinement à Shanghai : les habitants font des concerts aux balcons, ce qui réduit le stress et renforce la solidarité des voisins » (*Shanghai feng cheng ji : Peng yuyan men, yangtai yinyuehui shuya, linju ganqing tufei mengjin*), https://www.gvm.com.tw/article/88823, consulté le 13 avril 2022.

FOURNEAU, L., 15.08.2021, « La Chine va interdire certaines chansons dans les karaokés pour une raison bien précise », https://www.capital.fr/economie-politique/la-chine-va-interdire-certaines-chansons-dans-les-karaokes-pour-une-raison-bien-precise-1412007, consulté le 20 mai 2023.

FRANCE TÉLÉVISIONS, 09.10.2021, « Chine : quand l'État décide de reprendre en main sa jeunesse et ses divertissements », https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/chine-quand-l-etat-decide-de-reprendre-en-main-sa-jeunesse-et-ses-divertissements_4797199.html, consulté le 14 octobre 2021.

FRANCE TÉLÉVISIONS, 11.08.2021, « La Chine veut interdire les chansons menaçant "la sécurité nationale" dans les salles de karaoké », https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/la-chine-veut-interdire-les-chansons-menacant-la-securite-nationale-dans-les-salles-de-karaoke_4734477.html, consulté le 10 juin 2023.

FRENCH PEOPLE DAILY, 23.12.2011, « Chine : une association d'artistes de télévision ouvre une branche à Xinhua », http://french.peopledaily.com.cn/Culture/7685628.html, consulté le 1er août 2022.

GORIUS, L., 07.04.2022, « À Shanghai, des robots et des drones surveillent 25 millions de confinés », https://www.nouvelobs.com/monde/20220407.OBS56783/a-shanghai-des-robots-et-des-drones-surveillent-25-millions-de-confines.html, consulté le 17 mai 2023.

GRIFFITHS, J., 31.08.2016, « Les "modes de vie occidentaux", les décolletés et les voyages temporels sont interdits à la télévision chinoise » (*Banned on Chinese TV: 'Western lifestyles', cleavage and time travel*), CNN, https://edition.cnn.com/2016/08/31/asia/china-banned-on-tv-censorship/index.html, consulté le 20 mai 2023.

GUO, X., 11.07.21, « Contrôle de la pensée – le PCC censure les listes de chansons » (*Sixiang kongzhi – zhonggong shencha ge dan qu mu*), *Youth Daily News*, https://www.ydn.com.tw/Content/Uploads/Newsletter/pdf/d03609eb-a94d-436d-ad45-f7d85f1428a8.pdf, consulté le 15 août 2021.

JINRIN TOUTIAO, 06.04.2022, « Allez Shanghai ! Les habitants de la communauté ont spontanément organisé un chœur pour remercier l'équipe médicale » (*Jiayou Shanghai ! Xiaoqu jumin zifa zuzhi dahechang ganxie yuanhu yiliao dui*), https://www.shxwcb.com/821016.html, consulté le 6 avril 2023.

JOURNAL DE PÉKIN (*Beijing News*, *Xinjing bao*), 16.03.2020, « 50 musiciens du monde entier enregistrent une chanson pour lutter contre l'épidémie et envoyer de la chaleur à Wuhan » (*Quanqiu 50 wei yinyueren luzhi kangji yiqing gongyi ge wei wuhan song wennuan*), https://ent.sina.cn/music/youmei/2020-03-16/detail-iimxxstf9495968.d.html, consulté le 24 mai 2023.

JOURNAL DU SOIR DU YANGZI, 26.03.2020, « Les membres nouvellement en charge de la gouvernance globale de l'environnement dans l'arrondissement de Xuanwu à Nankin ont chanté "Chanson pour vaincre le nouveau coronavirus" » (*Nanjing xuanwu gongzhong weiyuan yanchang "zhansheng xinguan bingdu zhi ge"*), https://www.yangtse.com/content/893737.html, consulté le 28 avril 2023.

KISIELA, L., 27.10.2022, « Chine : la contestation de la population face à la politique zéro Covid », https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/confinement/chine-la-contestation-de-la-population-face-a-la-politique-zero-covid_5442817.html, consulté le 2 juin 2023.

LA DÉPÊCHE, 13.08.2019, « Une chanson des "Misérables" devient l'hymne des manifestants à Hong Kong », https://www.ladepeche.fr/2019/08/13/une-chanson-des-miserables-devient-lhymne-des-manifestants-a-hong-kong,8359106.php#:~:text=Ce%20chant%20est%20devenu%20l,%C3%A9t%C3%A9%20repris%20par%20les%20manifestants consulté le 15 septembre 2019.

LAROCHE-SIGNORILE, V., 24.04.2017, « La Marseillaise : un chant de guerre devenu hymne national », https://www.lefigaro.fr/histoire/2017/04/24/26001-20170424ARTFIG00280--la-marseillaise-un-chant-de-guerre-devenu-hymne-national.php, consulté le 9 juin 2023.

LE FIGARO, 10.06.2023, « *Glory to Hong Kong* : l'hymne démocratique interdit par l'exécutif », https://www.lefigaro.fr/musique/glory-to-hong-kong-l-hymne-democratique-interdit-par-l-executif-20230610, consulté le 10 juin 2023.

LE MONDE, 09.06.2019, « Manifestation massive à Hongkong contre un projet de loi d'extradition vers la Chine », https://www.lemonde.fr/international/article/2019/06/09/nouvelle-mobilisation-a-hongkong-contre-le-risque-d-extradition-vers-la-chine_5473902_3210.html, consulté le 5 juin 2023.

LE MONDE, 23.11.2022, « Covid-19 en Chine : des manifestations signalées dans la plus grande usine d'iPhone au monde », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/23/chine-des-manifestations-ont-eclate-dans-la-plus-grande-usine-d-iphone_6151186_3210.html#:~:text=En%20Chine%2C%20de%20grandes%20manifestations,r%C3%A9seaux%20sociaux%20Weibo%20et%20Twitter., consulté le 2 juin 2023.

LE PETIT JOURNAL, 29.07.2019, « Les chansons de la révolte à Hong Kong », https://lepetitjournal.com/hong-kong/les-chansons-de-la-revolte-hong-kong-262518, consulté le 15 décembre 2019.

LEMAÎTRE, F., 27.11.2022, « La Chine connaît une flambée de colère sans précédent contre la politique zéro Covid », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/la-chine-connait-une-flambee-de-colere-sans-precedent-contre-la-politique-zero-covid_6151852_3210.html, consulté le 2 juin 2023.

LEPLÂTRE, S., 23.04.2022, « Covid-19 : à Shanghaï, la censure renforce la colère des habitants », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/23/a-shanghai-la-censure-renforce-la-colere-des-habitants_6123398_3210.html, consulté le 2 juin 2023.

LEPLÂTRE, S., 27.11.2022, « Chine : à Shanghaï, des centaines de jeunes manifestent contre la politique zéro Covid après le drame d'Urumqi », https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/27/chine-a-shanghai-des-centaines-de-jeunes-manifestent-contre-la-politique-zero-covid-apres-le-drame-d-

urumqi_6151823_3210.html#:~:text=mer%20en%20famille-,Chine%20%3A%20%C3%A0%20Shangha%C3%AF%2C%20des%20centaines%20de%20jeunes%20manifestent%20contre%20la,des%20slogans%20contre%20le%20pouvoir, consulté le 2 juin 2023.

LI, H., 05.12.2022, « Révolution de papiers blancs. La chanson de protestation « Urumqi Est » est très populaire sur internet » (*Baizhi geming. Kangzheng gequ « Wulumqi dong » huobao wangluo*), https://www.soundofhope.org/post/676965, consulté le 15 juin 2023.

LIBÉRATION, 23.04.2022, « Covid-19 : la censure d'une vidéo tournée à Shanghai provoque la colère des internautes », https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/covid-19-la-censure-dune-video-tournee-a-provoque-la-colere-des-internautes-20220423_MEP7CNEHUJCQZOLI2PPRVYKQYQ/, consulté le 29 avril 2022.

LIBÉRATION, 30.11.2022, « En Chine, la contestation contre le "zéro Covid" gagne Canton », https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/en-chine-la-contestation-contre-le-zero-covid-gagne-canton-20221130_YFVBVVG7J5D7LE5U4S5QUMWNDE/, consulté le 2 juin 2023.

LINCOT, E., 05.09.2021, « La Chine ne veut plus voir d'hommes efféminés (ni d'autres influenceurs supposés) sur ses écrans », https://atlantico.fr/article/decryptage/la-chine-ne-veut-plus-voir-d-hommes-effemines--ni-d-autres-influenceurs-supposes--sur-ses-ecran-emmanuel-lincot, consulté le 5 septembre 2021.

LIU, Z., 06.04.2022, « Covid : Shanghai confiné, les habitants épiés par des drones moralistes », https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/covid-shanghai-confine-les-habitants-epies-par-des-drones-moralistes-20220406_76T2LCSRDRCLLI66JNUY73CUU4/, consulté le 17 mai 2023.

LU, X., 03.09.2021, « Chine : cachez ces stars "efféminées" que le pouvoir ne saurait voir », https://www.france24.com/fr/asie-pacifique/20210903-chine-cachez-ces-stars-eff%C3%A9min%C3%A9es-que-le-pouvoir-ne-saurait-voir, consulté le 5 septembre 2021.

LUAN, X., 24.10.2016, « Le bruit du parc Lu Xun de Shanghai dérange les résidants. Plusieurs départements dont celui de la sécurité publique, et de l'administration urbaine coopèrent pour remédier à ce problème et les résultats sont visibles » (*Shanghai Lu Xun gongyuan zaoyin, gong'an chengguan deng duo bumen lianshou zhengzhi chengxiao xianxian*), https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1548663, consulté le 8 mars 2023.

LUKEFATER, 14.11.2019, « Le bar de jazz de l'hôtel de la Paix à Shanghai (Peace Hotel Jazz Bar – Shanghai China) », Atlas Obscura, https://www.atlasobscura.com/places/peace-hotel-jazz-bar, consulté le 27 janvier 2023.

MACKENZIE, S., 10.08.2022, « Fragile. La chanson de contestation taïwanaise que la Chine ne peut pas réduire au silence » (*Fragile : The Taiwanese protest song that China couldn't silence),* https://www.bigissue.com/culture/music/fragile-the-taiwanese-protest-song-that-china-couldnt-silence/, consulté le 15 juin 2023.

MAÎTRE, J.-B., 06.12.2019, « Comment le rap devient la musique de la rébellion hongkongaise ? », https://www.neonmag.fr/comment-le-rap-devient-la-musique-de-la-rebellion-hongkongaise-545212.html, consulté le 9 juin 2023.

MAROOSHA, M., 11.08.2021, « La Chine établit une liste des chansons qui "menacent l'unité nationale" interdites au sein des karaokés afin de renforcer la censure » (*China to establish banned list of karaoke songs that 'endanger national unity' in further clampdown*), https://www.independent.co.uk/asia/china/china-karaoke-songs-illegal-content-b1900544.html, consulté le 20 mai 2023.

MARTIN, H., 11.04.2022, « Covid-19 : "N'ouvrez pas la fenêtre et ne chantez pas", quand un drone ordonne aux habitants de Shanghai d'arrêter de contester le confinement », https://www.lindependant.fr/2022/04/11/covid-19-nouvrez-pas-la-fenetre-et-ne-chantez-pas-quand-un-drone-ordonne-aux-habitants-de-shanghai-darreter-de-contester-le-confinement-10229602.php, consulté le 17 mai 2023.

MERCHET, J.-D., 16.04.2020, « France et Chine ne masquent plus leurs tensions », https://www.lopinion.fr/international/france-et-chine-ne-masquent-plus-leurs-tensions, consulté le 22 mai 2023.

MIGNOT, E., 26.05.2017, « Le fol espoir de Tian'anmen, raconté par Stuart Franklin », https://www.polkamagazine.com/le-fol-espoir-de-tiananmen-raconte-par-stuart-franklin/, consulté le 3 juin 2022.

MIGUET, A., CARON, G., XIONG, J. *ET AL.*, 11.03.2021, « Covid-19 : en Chine, une campagne de vaccination au ralenti », https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/vaccin/covid-19-en-chine-une-campagne-de-vaccination-au-ralenti_4329333.html, consulté le 16 mai 2023.

MIXMAG ASIA STAFF, 05.10.2016, « Le Shelter à Shanghai ferme à jamais (*The Shelter in Shanghai is closing forever*) », https://mixmag.asia/read/the-shelter-in-shanghai-is-closing-forever-local#:~:text=The%20Shelter%2C%20a%20stalwart%20in,HI%2C%20The%20Shelter%20is%20closing., consulté le 25 janvier 2023.

NEWSFLARE, 12.04.2022, « Le personnel médical chinois danse avec des patient dans un hôpital temporaire durant le confinement à Shanghai » (*Chinese medical staff dances with patient at makeshift hospital during Shanghai lockdown*), https://sg.news.yahoo.com/chinese-medical-staff-dances-patient-170000741.html, consulté le 13 avril 2023.

PING, Q., 21.02.2014, « "La chorale de la longévité", chanter les fait briller jusqu'au coucher du soleil » (*Changshou hechang tuan", gesheng rang tamen wanxia si jin*), Journal de Huangpu (*Huangpu bao*), n° 141 (*di 141 qi*) [En ligne], https://hpb.shhuangpu.gov.cn/043/043004/20140221/d61e618b-f623-4e06-9702-7273ba4299e4.html consulté le 9 novembre 2022.

PUJOL, D., 25.06.2015, « MUSIQUE - Histoire de la musique shanghaienne 1/2 », https://lepetitjournal.com/shanghai/comprendre-chine/culture-histoire-de-la-musique-shanghaienne-12-45667, consulté le 12 février 2019.

QDAILY, 31.03.2017, « La dernière nuit du Cotton Club et ses 20 dernières années passées à faire de Shanghai cette ville vivante » (*Mianhua julebu de zuihou yiye, he ta gouqu ershi nian wei Shanghai zhe zuo chengshi suzao de shenghuo*), http://news.yibada.com/article--296754-1-1.html, consulté le 25 janvier 2023.

QI, L., 23.12.2022, « Experiences on introducing traditional opera to youth shared at Shanghai forum », https://global.chinadaily.com.cn/a/202212/23/WS63a574d2a31057c47eba5ed1.html, consulté le 23 janvier 2023.

QUOTIDIEN DE LA JEUNESSE DE CHINE, 08.03.2020, « Prévention et contrôle de l'épidémie à Shanghai丨Quel genre d'expérience est-ce de jouer un opéra retransmis en direct tout en portant un masque ? Venez voir « une collection de pièces d'opéras *kun* sur le *cloud* » !(*Shencheng fangkong ／Daizhe kouzhao zhibo xiqu yishu shi zhong shenme tiyan ? Lai « yunshang kun ju » kan kan ba !*), http://www.why.com.cn/wx/article/2020/03/08/15836467811392733236.html, consulté le 31 mai 2023.

REUTERS STAFF, 12.02.2020, « Les patients atteints du coronavirus à Wuhan dansent sur une chanson qui évoque des fleurs rouges » (*Coronavirus patients in Wuhan dance to song about red flowers*), https://www.reuters.com/article/us-china-health-wuhan-dancing-idUSKBN206029, consulté le 13 avril 2023.

SEIBT, S., 03.09.2021, « Chine : cachez ces stars "efféminées" que le pouvoir ne saurait voir »,https://www.france24.com/fr/asie-pacifique/20210903-chine-cachez-ces-stars-eff%C3%A9min%C3%A9es-que-le-pouvoir-ne-saurait-voir, consulté le 5 septembre 2021.

SICHUAN SCOL, 19.05.2021, « L'équipe du Sichuan, qui a créé une chanson très populaire qui invite à aller se faire vacciner, place l'hôpital au cœur de la chaîne Hunan TV » (*Sichuan da yimiao shenqu baohong zhuchuang tuandui : yao zuo yiyuan zhong de hunan weishi*), https://sichuan.scol.com.cn/sczh/202105/58155463.html, consulté le 28 avril 2023.

SIMORRE, A., 16.11.2019, « Ces jeunes Taïwanais qui se mobilisent pour Hong Kong », https://www.rfi.fr/fr/asie-pacifique/20191116-taiwan-hongkong-mobilisation-solidarite-concert, consulté le 12 juin 2023.

SINA KANDIAN (*Xinlang kan dian*), 03.03.2020, « Tencent a lancé un challenge de la danse du lavage des mains sur son application Wesee, une activité qui invite à apprendre en s'amusant afin d'aider dans la prévention de l'épidémie » (*Tengxun weishi faqi xishou wu tiaozhan sai weishi huodong, yujiaoyule zhuli fangyi xuanchuan*), https://k.sina.com.cn/article_7069832620_1a56515ac00100lifv.html?cre=tianyi&mod=pcpager_focus&loc=7&r=9&rfunc=100&tj=none&tr=9#/, consulté le 20 avril 2023.

SOHU, 12.02.2020, « Les vidéos des danses organisées dans les hôpitaux temporaires sont populaires sur internet, les internautes déclarent :"adopter une attitude optimiste est très important" » (*Fangcang yiyuan guangchang wu ho le, wangyou : leguan de xintai hen zhongyao !*), https://www.sohu.com/a/372379455_100085085, consulté le 14 mars 2021.

SOHU, 11.03.2020, « La nouvelle chanson antiépidémique de Wulan Tuya "La chanson du masque" est diffusée sur tous les réseaux » (*Wulan Tuya kangyi xinge « kouzhao ge » quanwang shoufa*), https://www.sohu.com/a/379236684_99965849, consulté le 20 avril 2023.

SOHU, 22.03.2019, « "Les voix d'enfants résonnent vers l'avenir", le projet de musique pour enfants de la nouvelle ère a été lancé le 21 mars lors de la journée mondiale des chansons enfantines » (*Liaoliang tongsheng chang xiang weilai » xin shidai ertong yinyue jihua yu 3.21 shijie erge ri quanmian qidong*), https://www.sohu.com/a/303080379_645580, consulté le 28 avril 2023.

TAIPEI TIMES, 24.10.2021, « Les hits qui raillent le nationalisme chinois donne le vertige à YouTube » (Chinese nationalist taunt hits YouTube heights), https://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2021/10/24/2003766676, consulté le 15 juin 2023.

TAN, Y., 11.08.2021, « La Chine interdit les chansons de karaokés aux "contenus illégaux" » (*China to ban karaoke songs with 'illegal content'*), https://www.bbc.com/news/world-asia-china-58168638, consulté le 20 mai 2023.

THAT'S SHANGHAI, 08.04.2016, « Le JZ Club déménage, le bar implanté dans la rue Fuxing fermera à la mi-mai (JZ Club Moving, Fuxing Lu Location Closing in Mid-May) », https://www.thatsmags.com/shanghai/post/13078/jz-club-s-fuxing-lu-location-closing-in-mid-may, consulté le 25 janvier 2023.

THAT'S SHANGHAI, 21.03.2017, « Le Cotton Club ferme cette semaine (*Cotton Club is Closing This Week*), https://www.thatsmags.com/shanghai/post/18187/cotton-club-closing-on-march-25, consulté le 25 janvier 2023.

The Paper, 29.04.2019, « Sur le Bund, des lumières illuminent la patrie, et la tour de l'horloge de la Maison des douanes "se pare" d'un drapeau national géant » (*Waitan dengguang wei zuguo dian liang, haiguan zhonglou "shenpi" juwing guoqi*), https://www.google.com/search?q=google+traduction&rlz=1C1CHBF_frFR881FR881&oq=go&aqs=chrome.1.69i60j69i59j46i131i199i433i465i512j69i60l3j69i65l2.1535j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8, consulté le 19 décembre 2022.

TIMES NOW NEWS, 09.04.2022, « Des drones chinois avertissent les habitants de Shanghai "de contrôler le désir de liberté de leur âme" et d'appliquer les restrictions liées au covid-19 » (*Chinese drones warn Shanghai residents to 'control the soul's desire for freedom' and follow COVID-19 restrictions*), https://www.timesnownews.com/world/chinese-drones-warn-shanghai-residents-to-control-the-souls-desire-for-freedom-and-follow-covid-19-restrictions-article-90739601, consulté le 17 mai 2023.

TTV NEWS, 25.05.2022, « Qu'est ce qui permet d'aller plus vite mieux que les médicaments ? Une étude montre que le chant peut améliorer les symptômes du covid-19 » (*Bi chiyao geng kuai hao ? Yanjiu faxian changge neng gaishan chang xinguan zhengzhuang*), https://news.ttv.com.tw/news/11105250026500N, consulté le 13 avril 2023.

UDN GLOBAL, 28.01.2020, « Pneumonie à Wuhan "Chanson de la ville fermée" : une chorale patriotique dans un contexte d'épidémie incontrôlable » (*Wuhan feiyan "fengchengzhige" : yiqing shikong xia de aiguo dahechang*), https://global.udn.com/global_vision/story/8662/4309036, consulté le 5 avril 2023.

WANG, W., 23.10.2006, « Évolution spatiale des zones typiques de l'histoire et de la culture » (*lishi wenhua fengmao qu de kongjian yanjin*), https://m.aisixiang.com/data/11412.html, consulté le 30 janvier 2023.

WEN, X., 03.02.2020, « Les patients atteints du covid-19 à Wuhan chantent "Cœur reconnaissant" avant de quitter l'hôpital afin de remercier le personnel médical pour son dévouement » (*Wuhan xinguan feiyan huanzhe chuyuan qian chang "gan'en de xin" : ganxie yihu renyuan de fuchu*), https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_5758772, consulté le 13 avril 2023.

WENHUI DAILY, 07.04.2022, « "Courage ! Courage !" Les habitants ont rendu hommage en musique à ceux qui gardent "Shanghai" » (« *Jiayou ! jiayou ! » juminmen yong yinyue zhijing shou « hu » zhe !*), http://wenhui.whb.cn/zhuzhan/shipinzy/20220407/459510.html, consulté le 6 avril 2023.

WONG, T. ET WILLIAMS, N., 27.11.2022, « Covid en Chine : les protestations continues dans plusieurs villes à travers le pays » (*China Covid: Protests continue in majorcities across the country*), https://www.bbc.com/news/world-asia-63771109, consulté le 2 juin 2023.

WU, X. ET MARISA, L., 28.04.2021, « Tenir une conversation sur la vaccination en Chine : quatre influenceurs actifs sur Weibo que vous devez connaître » (*Leading the Vaccine Conversation in China: Four Weibo Influencers You Need to Know*), Bridge Consulting, https://bridgebeijing.com/blogposts/leading-the-vaccine-conversation-in-china-four-weibo-influencers-you-need-to-know/, consulté le 16 mai 2023.

WU, X., 04.06.2019, « 3 soirées d'opéras variés, 3 cours publics, le festival immatériel de l'arrondissement de Yangpu tente de faire tomber amoureux les jeunes de la culture traditionnelle » (*3 chang "xiqu hui", 3 tang gongkai ke, yangpu qu feiyi jie rang nianjing ren ai shang chuantong wenhua*), https://wap.xinmin.cn/content/31538809.html, consulté le 24 janvier 2023.

WU, Y., 25.08.2018, « US students visit Shanghai to learn Peking Opera », https://news.cgtn.com/news/3d3d514d77517a4e79457a6333566d54/share_p.html, consulté le 23 janvier 2023.

WU, Y., 29.09.2019, « Les 16 arrondissements de Shanghai ont chanté "Ma patrie et moi", le recueil des différents flashmobs vous est proposé ici » (*Guoduan shoucang ! Shanghai 16 qu chang xiang "Wo he wo de zuguo", zhe bu kuaishan heji zai ci),*
https://new.qq.com/omn/20190929/20190929A0790100.html, consulté le 19 décembre 2022.

XIA, X., 25.04.2022, « De nombreux clip-vidéos musicaux montrant les aspirations de Shanghai confinée émergent, les autorités contrôlent strictement leur diffusion, mais les internautes les partagent tout de même » (*Daliang yinyue shipin chengxian shanghai bei feng xinsheng dangju yankong wangmin guangchuan*), https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/hx-04252022094653.html, consulté le 6 juin 2023.

XINHUA, 07.03.2020, « Des artistes européens chantent "Together" pour soutenir la Chine en proie au covid-19 » (*Feature: European artists sing "Together" to back China amid COVID-19 outbreak*), http://www.xinhuanet.com/english/2020-03/07/c_138852973.htm, consulté le 24 mai 2023.

XINHUA, 20.01.2020, « Xi Jinping a donné des informations importantes sur l'épidémie de pneumonie causée par le nouveau coronavirus en mettant l'accent sur la sécurité et la santé de la population comme première priorité, tout en insistant sur la nécessité de contenir fermement la propagation de l'épidémie. Li Keqiang a également délivré des instructions à ce sujet » (*Xijinping dui xinxing de feiyan yiqing zuochu chong yao zhishi qiangdiao yao ba renmin qunzhong shengming anquan he shenti jiankang fang zai di yi wei jianjue ezhi yiqing manyan shitou Likeqiang zuochu pishi*) http://www.xinhuanet.com/politics/leaders/2020-01/20/c_1125486561.htm, consulté le 19 août 2020.

XINHUA, 30.07.2021, « Se faire vacciner en tapant des mains » (*Jiezhong yimiao paishou ge*), http://www.xinhuanet.com/2021-07/30/c_1127709733.htm, consulté le 28 avril 2023.

XU Y., 03.03.2020, « Du SRAS à aujourd'hui : le pouvoir de guérison des chansons caritatives pendant l'épidémie » (*Cong SARS dao jintian : gongyi gequ zai yiqing shiqi de zhiyu zhi li*), https://new.qq.com/rain/a/20200303A0729L00, consulté le 16 avril 2023.

YANG, B., 06.04.2019, « Le festival "des opéras variés du patrimoine immatériel" de Shanghai commence, de nombreuses représentations et des activités d'expérimentation se succèdent (*Shanghai "fei yi xiqu hui" kaimu, fengfu yanchu tiyan huodong luxu juxing*), https://shareapp.cyol.com/cmsfile/News/201906/04/web227298.html, consulté le 23 janvier 2023.

YANG, Z., 19.10.2021, « Renforcer et renouveler la gouvernance sociale pour accéder à un plus haut niveau de sécurité en Chine – Analyse approfondie pour comprendre l'important discours du secrétaire général Xi Jinping à propos de la gouvernance sociale » (*Jiaqiang he chuangxin shehui zhili jiangshe geng gao shuiping de ping'an zhongguo – shenru xuexi linghui Xi Jinping zong shuji guanyu shehui zhili de zhongyao lunshu*), http://www.cppcc.gov.cn/zxww/2021/10/19/ARTI1634612620172503.shtml, consulté le 1er mars 2023.

YE, C., 14.01.2021, « Après 34 mois d'absence, le théâtre centenaire Tianchan Yifu avec sa splendeur invite les amateurs d'opéra à se réunir à nouveau – des représentations internes auront lieu les 16 et 17 » (*Kuobie 34 ge yue, bai nian TianchanYifu wutai shengzhuang cheng yao ximi chong ju, 16-17 ri neibu shi yan liang chang*), https://www.sohu.com/a/444448355_120244154, consulté le 3 janvier 2023.

YI, Z., 23.06.2021, « Ce soir, le théâtre Wanping rouvre ses portes après 5 ans d'absence » (*jin wan, Wanping juyuan shi ge 5 nian chong kai damen*), https://web.shobserver.com/news/detail?id=379606, consulté le 3 janvier 2023.

ZHANG, Y., 19.02.2020, « À l'initiative de musiciens de Nanjing, 50 musiciens de 19 pays ont co-créé et chanté "Together" en plusieurs langues (*Nanjing yinyueren faqi, 19 ge guojia 50 wei yinyueren lianhe chuangzuo, duo zhong yuyan gong chang « Together »*), Yangtse Evening Post (*Yangzi wanbao*), https://www.yangtse.com/zncontent/291215.html, consulté le 24 mai 2023.

ZHENG, S., 11.02.2020, « Voir les patients atteints du coronavirus à Wuhan danser fournit un bref moment de soulagement aux Chinois qui cherchent à garder le moral » (*Wuhan's dancing coronavirus patients provide moment of light relief for Chinese looking to keep their spirits up*), https://www.scmp.com/news/china/society/article/3050024/wuhans-dancing-coronavirus-patients-provide-moment-light-relief, consulté le 13 avril 2013.

ZHONG, G., 11.06.2022, « Namewee publie une nouvelle version du clip-vidéo "Notre océan infini et vastes cieux" » (*Huang Mingzhi jianjie xinban MV « Women de haikuo tiankong »*), https://www.rfa.org/cantonese/news/htm/hk-namewee-06112022092007.html, consulté le 12 juin 2023.

ZHOU, J., 15.11.2016, « Recherche sur le patrimoine urbain et sa conservation » (*Chengshi yichan ji qi baohu tixi yanjiu)*, Réseau de planification urbaine chinoise (*Zhongguo chengshi guihua wang*), http://m.planning.org.cn/zx_news/5469.htm, consulté le 26 janvier 2023.

ZHOU, Y., 07.07.2020, « Pourquoi le parc du temple du Ciel a-t-il « fermé les yeux » à propos de la chorale ? » (*Tiantan gongyuan weihe fangguole "hechang tuan"* ?), https://m.bjnews.com.cn/detail/159411225215993.html, consulté le 8 mars 2023.

ZHU, G., 19 juin 2019, « Une nouvelle compétition s'engage entre les théâtres de Shanghai » (*Shanghai juchang kaiqi xin yilun xipai*), https://lwq.sh.gov.cn/xw/001009/20190916/63423d7b-1fa4-4054-8f18-28402d324c09.html, consulté le 3 janvier 2023.

ZHU, Y., 11.06.2021, « Two new Metro station names honor First National Congress », https://www.shine.cn/news/metro/2106110483/, consulté le 14 novembre 2022.

ZIMMER, B., 08.05.2022, « La citation marquante du drone de Shanghai : "contrôler le désir de liberté de votre âme" » (*Epochal Shanghai drone quote: "Control your soul's desire for freedom"*), https://languagelog.ldc.upenn.edu/nll/?p=54556, consulté le 17 mai 2023.

Sites internet

http://adiamos-89.wifeo.com/documents/marseillaise-chine-pdf-2.pdf, consulté le 9 juin 2023.

http://apiapp.people.cn/a/f/abe/g/d/video_wap_467445.html, consulté le 28 avril 2023.

http://aventdudomainepublic.org/L-Internationale, consulté le 9 juin 2023.

http://bbs.chinaemu.org/simple/t58120.html, consulté le 12 juin 2023.

http://edition.cnn.com/2017/02/09/asia/china-rainbow-chamber-singers/, consulté le 25 avril 2017.

http://en.chinaculture.org/2014-12/05/content_576202.htm, consulté le 24 mai 2023.

http://english.songjiang.gov.cn:6001/news/2138.shtml, consulté le 14 décembre 2022.

http://eu.china-mission.gov.cn/eng/dszc/, consulté le 22 mai 2023.

http://fox.leuphana.de/portal/de/activities/what-is-urban-music-studies-ums-and-what-could-it-be(0112b1b8-fa0f-407c-a061-65159c8ba58a).html, consulté le 3 août 2022.

http://french.china.org.cn/foreign/txt/2020-03/06/content_75783034.htm, consulté le 24 mai 2023.

http://french.peopledaily.com.cn/Chine/n3/2020/0910/c31354-9758740.html, consulté le 26 juin 2020.

http://french.peopledaily.com.cn/Culture/7685628.html, consulté le 1er août 2022.

http://french.peopledaily.com.cn/Culture/n3/2022/0313/c31358-9970367.html, consulté le 29 juillet 2022.

http://french.peopledaily.com.cn/International/n3/2022/0101/c31356-9940056.html, consulté le 29 juillet 2022.

http://m.wfnews.com.cn/content/2021-08/05/content_2524885.htm, consulté le 20 avril 2023.

http://music.scnu.edu.cn/a/20150708/78.html, consulté le 12 avril 2023.

http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIbtXspbey2XqNj1lxfstc200115.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIEi33AkmgcsxBeOZIOz6f200115.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://news.cctv.com/2020/01/15/ARTIpTVMbEgu0X4KGAcaF4fM200115.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://news.cnr.cn/native/gd/20220103/t20220103_525705884.shtml, consulté le 27 avril 2023.

http://news.cnr.cn/rebang/20220105/t20220105_525707215.shtml, consulté le 28 avril 2023.

http://news.yibada.com/article--296754-1-1.html, consulté le 25 janvier 2023.

http://shggwh.com/ActivityComment-17858.html, consulté le 9 novembre 2022.

http://shggwh.com/EventHistory-1244.html, consulté le 21 décembre 2022.

http://shggwh.com/Home-1522.html, consulté le 22 septembre 2022.

http://shggwh.com/index.html, consulté le 21 décembre 2022.

http://sinarmasplaza.com/cn/default.aspx, consulté le 19 décembre 2022.

http://sn.people.com.cn/n2/2022/0102/c190240-35079408.html, , consulté le 27 avril 2023.

http://tv.cctv.com/2019/03/12/VIDENhMrmSU3udZh2aTlu5oS190312.shtml?spm=C28340.PZSG80JNA4Ye.EZrGtJwxw5Ac.17, consulté le 19 décembre 2022.

http://tv.cctv.com/2020/01/01/VIDE3Ntb8u4N91Mcaz8V1tlm200101.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/01/VIDE9Ci7mQaEiheQQmPbYf1q200101.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/02/VIDEXK7fgZuWYS3qzjttRHmX200102.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEe3xxnsPB4GgcrKS07PKY200103.shtml, consulté le 7 juillet 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEe3xxnsPB4GgcrKS07PKY200103.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/03/VIDEfxq4Ili3lLGz7dLmAxW5200103.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/14/VIDEGtkNETlRORS1r5qSfzeq200114.shtml, consulté le 18 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/15/VIDE6saR7YmYJTQ1dxcsgCUX200115.shtml, consulté le 19 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDEmGIX3rUpadpmOckpToBI200120.shtml?spm=C45305.P76895791933.S09521.10, consulté le 19 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/20/VIDEUolPs019dZbK3dPBVfIy200120.shtml?spm=C45305.P76895791933.S09521.11, consulté le 19 août 2020.

http://tv.cctv.com/2020/01/23/VIDEK5fG2SqCAQwLzSaQIh5f200123.shtml, consulté le 20 août 2020.

http://www.cctv.com/francais_old/09/index.shtml, consulté le 26 juin 2020.

http://www.ce.cn/culture/whcyk/cyjd/201103/14/t20110314_22297945.shtml, consulté le 9 mars 2023.

http://www.cflac.org.cn/zgwl/wljj/201111/t20111103_16521.html, consulté le 25 avril 2023.

http://www.chinadaily.com.cn/dfpd/expo2010/2010-04/30/content_9799242.htm, consulté le 27 janvier 2023.

http://www.chinese-shortstories.com/Vocabulaire_Meng_Po_potion_oubli.htm, consulté le 6 juin 2023.

http://www.chnmusic.org/xhgk/, consulté le 25 avril 2023.

http://www.gov.cn/xinwen/2019-01/20/content_5359509.htm, consulté le 24 mai 2023.

http://www.gywb.cn/system/2021/12/28/040032714.shtml, consulté le 28 avril 2023.

http://www.juliesalvador.com/coups-de-coeur/vocal-sampling-des-hommes-orchestre-a-capella/, consulté le 24 mai 2023.

http://www.mao-music.com/#/mindex/showDetail~id=1112992987520831489~HISTORY=1, consulté le 26 septembre 2022.

http://www.nbd.com.cn/articles/2020-01-27/1403293.html, consulté le 17 mai 2023.

http://www.shgtheatre.com, consulté le 28 mai 2017.

http://www.sinesaloum.info/tournee-musicale-les-freres-guisse-a-la-conquete-de-la-chine.html, consulté le 26 juin 2020.

http://www.tianchan.com, consulté le 28 mai 2017.

http://www.xinhuanet.com/english/2020-02/12/c_138777365.htm, consulté le 25 mai 2023.

http://www.xinhuanet.com/english/2020-03/07/c_138852973.htm, consulté le 24 mai 2023.

http://www.xinhuanet.com/video/2021-05/20/c_1211163802.htm, consulté le 27 avril 2023.

http://www.xzqh.org/html/show/sh/36916.html, consulté le 15 décembre 2017.

http://www.yohomars.com/share/store/11066, consulté le 26 septembre 2022.

http://www.yohomars.com/store/share?id=70141464, consulté le 26 septembre 2022.

http://www.yuyintanglivehouse.com/about/, consulté le 26 septembre 2022.

https://america.cgtn.com/2020/02/17/chime-of-the-dawn-bells-belgian-pianist-composes-song-for-wuhan, consulté le 25 mai 2023.

https://app.www.gov.cn/govdata/gov/201706/10/406240/article.html, consulté le 24 janvier 2023.

https://archive.shine.cn/metro/society/Ambitious-vision-for-2040-to-turn-Shanghai-into-a-top-global-city/shdaily.shtml, consulté le 14 décembre 2022.

https://bachtrack.com/fr_FR/feature-rainbow-chamber-singers-china-choral-march-2019, consulté le 27 septembre 2022.

https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E5%B8%82%E9%9D%99%E5%AE%89%E5%8C%BA%E6%96%87%E5%8C%96%E9%A6%86/830244, consulté le 27 septembre 2022.

https://baike.baidu.com/item/%E6%96%B0%E9%97%BB1%2B1/7436751, consulté le 19 août 2020.

https://baike.baidu.com/item/%E8%82%B2%E9%9F%B3%E5%A0%82/6189537, consulté le 26 septembre 2022.

https://barrougeclubs.com/sh/, consulté le 20 octobre 2022.

https://bevvy.co/articles/the-long-bar-shanghais-oldest-watering-hole/11523, consulté le 26 janvier 2023.

https://caijing.chinadaily.com.cn/a/202002/19/WS5e4cf2faa3107bb6b57a0cba.html, consulté le 24 mai 2023.

https://chinadigitaltimes.net/2022/12/protest-songs-urumqi-east-if-you-wont-take-the-lead-cant-imagine-what-your-pain-was-like-down-with-tyranny-no-more-emperor-xi/, consulté le 15 juin 2023.

https://chinadigitaltimes.net/space/Landing_Page, consulté le 15 juin 2023.

https://chinadissent.net/, consulté le 2 juin 2023.

https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-city/tourist-attraction/tourist-attraction-detail.php?id=2190, consulté le 22 septembre 2022.

https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/news-detail.php?id=25085, consulté le 12 décembre 2022.

https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-class/site-detail.php?id=4110, consulté le 14 décembre 2022.

https://chs.meet-in-shanghai.net/travel-theme/line/detail.php?id=5562, consulté le 26 septembre 2022.

https://daxueconsulting.com/ktv-in-china/, consulté le 26 septembre 2022.

https://dbpedia.org/page/Li_Zhi_(singer), consulté le 6 juin 2023.

https://edition.cnn.com/2017/02/09/asia/china-rainbow-chamber-singers/index.html, consulté le 27 septembre 2022.

https://edition.cnn.com/travel/article/china-karaoke-intl-scli/index.html, consulté le 20 mai 2023.

https://editionsdelaube.fr/auteurs/zhang-zhulin/, consulté le 16 mai 2023.

https://en.sta.edu.cn/509/list.htm, consulté le 31 janvier 2023.

https://ent.sina.cn/music/youmei/2020-03-16/detail-iimxxstf9495968.d.html, consulté le 24 mai 2023.

https://fr.foursquare.com/v/un%C3%AFco/5013ca26e4b07f20b30e1ceb, consulté le 25 janvier 2023.

https://www.meet-in-shanghai.net/travel-city/food/food-detail.php?id=798, consulté le 25 janvier 2023.

https://fr.linkedin.com/company/china-org-cn?trk=public_profile_experience-item_profile-section-card_image-click, consulté le 24 mai 2023.

https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BAA-DEA/BeGBEA/index.html, consulté le 14 avril 2020.

https://francais.cgtn.com/n/BfJAA-BIA-FIA/CEdfAA/index.html, consulté le 22 juin 2020.

https://francais.cgtn.com/reporter/Jiang-yuan, consulté le 26 juin 2020.

https://freedomhouse.org/report/china-dissent-monitor, consulté le 6 juin 2023.

https://global.chinadaily.com.cn/a/202003/03/WS5e5dc3bea31012821727bdc2.html, consulté le 25 mai 2023.

https://hongkongfp.com/hong-kong-protest-movement-data-archive-glossary/, consulté le 9 juin 2023.

https://inews.hket.com/article/2611433/%E3%80%90%E5%85%A8%E7%90%83%E5%A4%A7%E6%B5%81%E8%A1%8C%E3%80%91%20%E7%96%AB%E6%83%85%E4%B8%8B%E5%8B%A4%E6%B4%97%E6%89%8B%E3%80%80%E4%B8%80%E6%96%87%E7%9C%8B%E6%B8%85%E8%B6%A3%E6%80%AA%E5%90%B8like%E6%B4%97%E6%89%8B%E6%AD%8C%EF%BC%88%E5%A4%9A%E7%89%87%EF%BC%89, consulté le 18 avril 2023.

https://inf.news/en/entertainment/fedb21bf496d106f302973eb529b5f7b.html, consulté le 20 avril 2023.

https://inf.news/en/travel/1d48e2888308af3785a8fb8311380b08.html, consulté le 13 avril 2023.

https://j.eastday.com/p/1647510994039393, consulté le 28 avril 2023.

https://k.sina.com.cn/article_5759685473_m1574dd36103300ovut.html?from=ent&subch=oent, consulté le 21 avril 2023.

https://lepetitnid.org/classe-confucius-%E5%AD%94%E5%AD%90%E5%AD%A6%E9%99%A2/, consulté le 29 juillet 2022.

https://m.facebook.com/namewee/videos/296723482580311/, consulté le 12 juin 2023.

https://m.facebook.com/www.uae.ma/videos/appr%C3%A9ciez-%C3%A0-chaque-fois-les-nouvelles-m%C3%A9lodies-propos%C3%A9es-par-nos-cours-de-chanso/913014586249528/, consulté le 29 juillet 2022.

https://m.thepaper.cn/rss_newsDetail_16568559?from=, consulté le 28 avril 2023.

https://m.weibo.cn/status/4755028735383701, consulté le 13 avril 2022.

https://map.baidu.com/, consulté le 4 novembre 2021.

https://meyersound.com/news/nine-trees/, consulté le 14 décembre 2022.

https://mixmag.asia/read/the-shelter-in-shanghai-is-closing-forever-local#:~:text=The%20Shelter%2C%20a%20stalwart%20in,HI%2C%20The%20Shelter%20is%20closing,, consulté le 25 janvier 2023.

https://ms-my.facebook.com/1755659424652934/videos/333422494983170/?__so__=permalink, consulté le 29 juillet 2022.

https://new.qq.com/omn/20190929/20190929A0790100.html, consulté le 19 décembre 2022.

https://news.cctv.com/2022/05/28/ARTIYbzuN50VfcWHYR2iM2h0220524.shtml, consulté le 28 avril 2023.

https://news.cgtn.com/news/2020-01-20/Chinese-experts-express-confidence-in-controlling-new-coronavirus--NpKofFhlza/index.html, consulté le 19 août 2020.

https://news.sina.cn/kx/2021-12-27/detail-ikyakumx6616168.d.html, consulté le 28 avril 2023.

https://news.sina.com.cn/o/2018-12-05/doc-ihprknvt2557767.shtml, consulté le 31 janvier 2023.

https://newseu.cgtn.com/news/2020-02-06/N-Irish-schoolchildren-sing-message-of-support-for-coronavirus-victims-NQwCyvR2Mg/index.html, consulté le 24 mai 2023.

https://notre-dame-de-paris.fandom.com/wiki/Laurent_Ban, consulté le 24 mai 2023.

https://pagodaprojects.com/ktv-chinese-karaoke/, consulté le 26 septembre 2022.

https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve/1355, consulté le 9 juin 2023.

https://rsf.org/fr/radio-free-asia, consulté le 6 juin 2023.

https://sg.weibo.com/1649173367/L8zRSpIXJ, consulté le 5 avril 2023.

https://shkp.org.cn/articles/2022/04/wx374645.html, consulté le 21 mai 2023.

https://singa.com/blog/what-is-ktv-karaoke/, consulté le 26 septembre 2022.

https://site.douban.com/dadabar/widget/notes/1482091/note/226167044/, consulté le 25 janvier 2023.

https://site.douban.com/yuyintang_h/, consulté le 26 septembre 2022.

https://so.youku.com/search_video/q_%E7%97%85%E6%AF%92%E8%B5%B0%E5%BC%80?searchfrom=1, consulté le 28 avril 2023.

https://t.me/s/nameweeofficial?after=1155, consulté le 12 juin 2023.

https://tech.sina.cn/2019-12-24/detail-iihnzahi9567434.d.html?from=wap, consulté le 26 septembre 2022.

https://timesofindia.indiatimes.com/videos/viral-videos/viral-video-did-china-threaten-people-of-shanghai-with-drones/videoshow/90706935.cms?from=mdr, consulté le 17 mai 2023.

https://tv.cctv.com/2020/01/15/VIDEVPaxZBFtDLGUA6mk5PW2200115.shtml, consulté le 19 août 2020.

https://twitter.com/CGTNOfficial/status/1163046632646070277, consulté le 10 juin 2023.

https://twitter.com/ShLetsMeet, consulté le 14 novembre 2022.

https://twitter.com/TheEconomist/status/1593995274049159168, consulté le 2 juin 2023.

https://urbanmusicstudies.org/2016/12/15/welcome/, consulté le 10 août 2022.

https://urbanmusicstudies.org/about/, consulté le 11 août 2022.

https://urbanmusicstudies.org/call-groove-the-city/, consulté le 10 août 2022.

https://urbanmusicstudies.org/cfp-groovethecity-2020/, consulté le 11 août 2022.

https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2018/11/Book-Of-Abstracts_Groove-the-City_2018.pdf, consulté le 11 août 2022.

https://urbanmusicstudies.org/wp-content/uploads/2020/02/Urban-Music-Studies-Flyer_2020.pdf, consulté le 11 août 2022.

https://weibo.com/2803301701/L7X65pNxW, consulté le 28 avril 2023.

https://weibo.com/p/10151501_66630462, consulté le 24 mai 2023.

https://world.huanqiu.com/article/3x66xB2J3kS, consulté le 24 mai 2023.

https://www.163.com/dy/article/H91ENJ0L05533UXB.html, consulté le 27 avril 2023.

https://www.20min.ch/fr/video/les-autorites-chinoises-font-la-promotion-du-vaccin-via-une-chanson-843237379127, consulté le 11 décembre 2022.

https://www.9fcenter.com/#/newsInfo?newsId=20, consulté le 14 décembre 2022.

https://www.amnesty.org/fr/latest/news/2021/06/hong-kong-national-security-law-has-created-a-human-rights-emergency/#:~:text=La%20loi%20relative%20%C3%A0%20la%20s%C3%A9curit%C3%A9%20nationale%20a%20%C3%A9t%C3%A9%20adopt%C3%A9e,consultation%20locale%20officielle%20et%20s%C3%A9rieuse, consulté le 9 juin 2023.

https://www.asia-bars.com/2012/10/long-bar-at-waldorf-astoria-shanghai-on-the-bund/, consulté le 27 janvier 2023.

https://www.bannedbook.org/en/forum43/topic3169.html, consulté le 6 juin 2023.

https://www.bbc.com/news/world-asia-china-50984025, consulté le 7 juillet 2022.

https://www.bbc.com/ukchina/simp/51819509, consulté le 21 avril 2023.

https://www.bloomberg.com/profile/company/1650192D:CH#xj4y7vzkg, consulté le 24 mai 2023.

https://www.ccc.org.cn/col/col80/index.html, consulté le 28 avril 2023.

https://www.ccc-paris.org/cours/, consulté le 29 juillet 2022.

https://www.ccc-paris.org/evenement/concours-de-chansons-chinoises-en-france/, consulté le 29 juillet 2022.

https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/25/WS5e54b8fda31012821727a26f.html, consulté le 25 mai 2023.

https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/28/WS5e58aed6a31012821727b171.html, consulté le 24 mai 2023.

https://www.chinadaily.com.cn/a/202002/28/WS5e58aed6a31012821727b171.html, consulté le 24 mai 2023.

https://www.china-drama.com/shyx.html, consulté le 31 janvier 2023.

https://www.chinanews.com.cn/sh/shipin/2022/01-03/news912150.shtml, consulté le 27 avril 2023.

https://www.chinavitae.com/biography/Li_Changchun/career, consulté le 10 septembre 2022.

https://www.confuciusalsace.org/cours-de-talents-et-arts-chinois.html, consulté le 29 juillet 2022.

https://www.courrierinternational.com/article/video-hong-kong-lhymne-la-revolte-du-black-blorchestra, consulté le 15 décembre 2019.

https://www.ctaa.org.cn/page-12.aspx, consulté le 25 avril 2023.

https://www.dhnet.be/lifestyle/people/2021/01/17/comment-le-pianiste-belge-jean-francois-maljean-est-devenu-une-star-a-wuhan-WZEHN7OM4FDFXFD2UDCF67G5EU/, consulté le 25 mai 2023.

https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/chine/, consulté le 30 janvier 2020.

https://www.duchinese.net/blog/37-it-s-not-karaoke-what-you-should-know-about-chinese-ktv/, consulté le 26 septembre 2022.

https://www.essen.de/meldungen/pressemeldung_1420188.de.html, consulté le 24 mai 2023.

https://www.facebook.com/cctvcom/videos/hey-hong-kong-protesters-chinese-mainland-rappers-have-something-to-say/794092487727903/, consulté le 10 juin 2023.

https://www.facebook.com/ChinaGlobalTVNetwork/videos/hey-hong-kong-protesters-chinese-mainland-rappers-have-something-to-say/393841874604113/, consulté le 10 juin 2023.

https://www.facebook.com/peopledaily/videos/%E5%94%B1%E7%B5%A6%E9%A6%99%E6%B8%AF%E4%B9%8B%E7%A7%8B%E7%9A%84rap%E9%80%99%E7%BE%A4%E5%B9%B4%E8%BC%95%E4%BA%BA%E6%9C%89%E8%A9%B1%E8%AC%9B/459702417967842/, consulté le 10 juin 2023.

https://www.facebook.com/RFAChinese/videos/%E7%BD%91%E5%8F%8B%E6%8A%95%E7%A8%BF%E7%83%AD%E8%A1%80%E7%BD%91%E5%8F%8B%E6%8A%8A%E5%A6%82%E6%9E%9C%E4%BD%A0%E4%B8%8D%E6%84%BF%E8%B5%B0%E5%9C%A8%E5%89%8D%E9%9D%A2%E5%86%99%E6%88%90%E4%BA%86%E6%AD%8C/855712444766117l/, consulté le 15 juin 2023.

https://www.facebook.com/ShLetsMeet, consulté le 14 novembre 2022.

https://www.facebook.com/ShLetsMeet/photos/125119987016210, consulté le 10 novembre 2022.

https://www.fairmont.com/peace-hotel-shanghai/, consulté le 27 janvier 2023.

https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-monde-est-a-nous/en-chine-le-pouvoir-censure-les-chansons-des-karaokes_4703777.html, consulté le 20 mai 2023.

https://www.ftvnews.com.tw/news/detail/2022524W0275, consulté le 27 avril 2023.

https://www.geo.fr/geopolitique/pourquoi-le-gouvernement-chinois-a-t-il-banni-winnie-lourson-213976, consulté le 15 juin 2023.

https://www.gov.cn/xinwen/2020-06/23/content_5521259.htm, consulté le 1er juin 2023.

https://www.guancha.cn/politics/2019_08_05_512372.shtml, consulté le 19 décembre 2022.

https://www.historichotels.org/hotels-resorts/fairmont-peace-hotel/history.php, consulté le 27 janvier 2023.

https://www.hk01.com/%E5%A4%A7%E5%9C%8B%E5%B0%8F%E4%BA%8B/773825/%E5%81%9A%E9%85%B8%E9%85%B8%E9%98%B2%E5%86%A0%E5%86%A0-%E5%85%A7%E5%9C%B0%E6%A0%B8%E9%85%B8%E6%AA%A2%E6%B8%AC%E5%85%92%E6%AD%8C%E6%83%B9%E8%AD%B0-%E7%B6%B2%E6%B0%91-%E4%BA%BA%E7%94%9F%E5%B0%B1%E7%82%BA%E7%AD%89%E6%A0%B8%E9%85%B8, consulté le 27 avril 2023.

https://www.ibilibili.com/video/BV1x7411n7Xw, consulté le 18 août 2020.

https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/confinement-covid-jour-mars-2020-pandemie, consulté le 22 mai 2023.

https://www.independent.co.uk/tv/news/shanghai-china-covid-lockdown-drone-b2055301.html, consulté le 17 mai 2023.

https://www.insider.com/shanghai-deploys-drones-robot-dogs-broadcast-covid-19-lockdown-guidelines-2022-4, consulté le 17 mai 2023.

https://www.itv.com/news/2020-04-24/pupils-in-china-extend-virtual-friendship-with-northern-ireland-school-by-recording-song-during-coronavirus-pandemic, consulté le 24 mai 2023.

https://www.jfdaily.com/news/detail?id=440085, consulté le 27 avril 2023.

https://www.jfdaily.com/news/detail?id=467251, consulté le 27 avril 2023.

https://www.la-croix.com/Monde/Asie-et-Oceanie/A-Taiwan-victimes-terreur-blanche-demandent-justice-2017-02-28-1200828180, consulté le 9 juin 2023

https://www.ladepeche.fr/2021/05/25/covid-19-la-video-hip-hop-des-autorites-chinoises-pour-inciter-a-se-faire-vacciner-et-atteindre-la-grande-muraille-de-limmunite-9565395.php, consulté le 11 décembre 2022.

https://www.lecourrier.ch/117640/bruit_d_enfer_a_shanghai, consulté le 14 avril 2017.

https://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2010/10/11/archive-la-grande-muraille-virtuelle-de-chine_1424220_3216.html, consulté le 15 juin 2023.

https://www.lemonde.fr/asie-pacifique/article/2017/10/25/wang-huning-la-tete-pensante-du-regime-sort-de-l-ombre_5205652_3216.html, consulté le 22 août 2022.

https://www.lemonde.fr/international/article/2022/11/23/chine-des-manifestations-ont-eclate-dans-la-plus-grande-usine-d-iphone_6151186_3210.html#:~:text=En%20Chine%2C%20de%20grandes%20manifestations,r%C3%A9seaux%20sociaux%20Weibo%20et%20Twitter, consulté le 2 juin 2023.

https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/05/05/a-shanghai-journal-de-bord-d-un-confinement-sans-fin_6124857_3244.html, consulté le 27 avril 2023.

https://www.leparisien.fr/sports/JO/jo-dhiver-2022-quels-pays-participeront-au-boycott-diplomatique-a-pekin-28-01-2022-SC2PRDZYAVAGLCYFC6TBPAIL5I.php, consulté le 29 juillet 2022.

https://www.lesuricate.org/rencontre-jean-francois-maljean/, consulté le 26 juin 2020.

https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/covid-shanghai-confine-les-habitants-epies-par-des-drones-moralistes-20220406_76T2LCSRDRCLLI66JNUY73CUU4/#:~:text=Covid%3A%20Shanghai%20confin%C3%A9%2C%20les%20habitants%20%C3%A9pi%C3%A9s%20par%20des%20drones%20moralistes,-Article%20r%C3%A9serv%C3%A9%20aux&text=Fortement%20touch%C3%A9e%20par%20le%20Covid,ses%2026%20millions%20d'habitants, consulté le 17 mai 2023.

https://www.lindependant.fr/2022/04/11/covid-19-nouvrez-pas-la-fenetre-et-ne-chantez-pas-quand-un-drone-ordonne-aux-habitants-de-shanghai-darreter-de-contester-le-confinement-10229602.php, consulté le 17 mai 2023.

https://www.mensup.fr/photo/a,1505,bar-rouge-shanghai.html, consulté le 28 mai 2017.

https://www.mirrormedia.mg/story/20220524edi045/, consulté le 27 avril 2023.

https://www.moustique.be/culture/2020/04/08/le-pianiste-belge-jean-francois-maljean-star-en-chine-avec-sa-melodie-corona-183219, consulté le 25 mai 2023.

https://www.newsweek.com/shanghai-residents-told-control-your-thirst-freedom-amid-lockdown-1695649, consulté le 17 mai 2023.

https://www.nouvelobs.com/monde/20220407.OBS56783/a-shanghai-des-robots-et-des-drones-surveillent-25-millions-de-confines.html, consulté le 17 mai 2023.

https://www.peninsula.com/fr/shanghai/shopping, consulté le 27 janvier 2023.

https://www.petitfute.com/v44012-shanghai/c1169-s-amuser-sortir/c1048-spectacles/c236-club-de-jazz/246973-cotton-club.html, consulté le 22 septembre 2022.

https://www.refworld.org/publisher,RFA,,,50ffbce4144,,0.html, consulté le 6 juin 2023.

https://www.revues.armand-colin.com/geographie-economie/linformation-geographique, consulté le 3 juin 2022.

https://www.rtbf.be/article/jean-francois-maljean-chime-of-the-dawn-bells-100-millions-de-vues-en-chine-10554123, consulté le 25 mai 2023.

https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=1120841, consulté le 7 avril 2023.

https://www.shanghai.gov.cn/bmys-23-20-51040/index.html, consulté le 3 mars 2023.

https://www.shhuangpu.gov.cn/zw/009001/009001009/009001009001/009001009001002/009001009001002005/009001009001002005001/009001009001002005001007/subList.html, consulté le 9 novembre 2022.

https://www.shhuangpu.gov.cn/zw/009001/009001009/009001009001/009001009001002/009001009001002005/009001009001002005001/009001009001002005001007/20180910/4b15f06d-3790-42e0-beee-06daa77e2654.html, consulté le 9 novembre 2022.

https://www.shine.cn/news/metro/2101273903/, consulté le 14 novembre 2022.

https://www.shine.cn/news/metro/2109024463/, consulté le 30 décembre 2022.

https://www.shlndx.com/#/content/detail/10011/10014/10106/0/13752?pi=1&queryParams=ADEA3084F237C4CAF7B8DB6F2AE00BDA0358F7F458AB76954B189A2A92640F500293C38128DDB2DB0E137D1E1B88A498F3ACC4C914D391601F8D9621B6A7AAE5E888934403BB942FB4BAE76FF8F175A538DE25F77D38D02D3B6C9B6B34076CAB5E366C7656E7A4AE0D6E7F38ABC2320BC636B203F4720D12A533FFA256C0E7E190959FA8EFFCB282DDA9A30173F82F21, consulté le 27 septembre 2022.

https://www.shlndx.com/#/content/list/10011/10014/10106/0, consulté le 27 septembre 2022.

https://www.shlndx.com/#/content/list/10091/10092/0/0, consulté le 27 septembre 2022.

https://www.smartshanghai.com/venue/11919/the_nest, consulté le 25 janvier 2023.

https://www.smartshanghai.com/venue/1960/House_of_Blues_and_Jazz_shanghai, consulté le 25 janvier 2023.

https://www.smartshanghai.com/venue/4105/Cabaret_shanghai, consulté le 25 janvier 2023.

https://www.sohu.com/a/244130568_484691, consulté le 7 avril 2023.

https://www.sohu.com/a/391165567_120643961, consulté le 15 avril 2023.

https://www.sohu.com/a/514019069_115239, consulté le 27 avril 2023.

https://www.sohu.com/a/638053462_100302660, consulté le 6 juin 2023.

https://www.songjiang.gov.cn/shsj_sijing/sqfw/002003/20180910/ee31a75a-1bb7-42bd-aeae-b303f6f2dc36.html, consulté le 22 septembre 2022.

https://www.songjiang.gov.cn/xwzx/001001/20210707/a05cec83-24ea-4d49-830a-1e6ffba9cf63.html, consulté le 14 décembre 2022.

https://www.telerama.fr/sortir/kepa-le-jeune-basque-avec-le-blues-cheville-au-corps-7009474.php, consulté le 24 mai 2023.

https://www.thatsmags.com/shanghai/post/18187/cotton-club-closing-on-march-25, consulté le 22 septembre 2022.

https://www.thatsmags.com/shanghai/post/30039/jz-club-has-opened-huge-new-jazz-space-in-shanghai, consulté le 3 février 2023.

https://www.theguardian.com/world/2019/jun/26/hong-kong-protesters-call-on-foreign-leaders-to-raise-crisis-at-g20, consulté le 9 juin 2023.

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17396849, consulté le 27 avril 2023.

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17461649, consulté le 18 avril 2022.

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_3370385, consulté le 19 décembre 2022.

https://www.tiktok.com/@namewee/video/7109649466843499803, consulté le 12 juin 2023.

https://www.timesnownews.com/world/chinese-drones-warn-shanghai-residents-to-control-the-souls-desire-for-freedom-and-follow-covid-19-restrictions-article-90739601, consulté le 17 mai 2023.

https://www.travelchinaguide.com/attraction/shanghai/hengshan-road.htm, consulté le 25 janvier 2023

http://ph.china-embassy.gov.cn/eng/zggk/zgly/a/200604/t20060421_1336302.htm, consulté le 25 janvier 2023.

https://www.tripadvisor.fr/Restaurant_Review-g308272-d3631305-Reviews-The_Jazz_Bar-Shanghai.html, consulté le 30 janvier 2023.

https://www.tripadvisor.fr/Restaurant_Review-g308272-d3803001-Reviews-Long_Bar_at_Waldorf_Astoria_Shanghai_on_the_Bund-Shanghai.html, consulté le 30 janvier 2023.

https://www.vice.com/en/article/xwex5z/chinas-patriotic-rap-stars-are-blasting-the-hong-kong-protests-on-social-media, consulté le 10 juin 2023.

https://www.wendyweitours.com/fuxing-park.html, consulté le 2 février 2017.

https://www.yangtse.com/zncontent/291215.html, consulté le 24 mai 2023.

https://www.yangtse.com/zncontent/353973.html, consulté le 28 avril 2023.

https://www.ydn.com.tw/Content/Uploads/Newsletter/pdf/d03609eb-a94d-436d-ad45-f7d85f1428a8.pdf, consulté le 15 août 2021.

https://www.youtube.com/@houseofbluesjazzshanghai4944/about, consulté le 25 janvier 2023.

https://www.youtube.com/@torturingnurse1247/videos, consulté le 14 avril 2017.

https://www.youtube.com/channel/UCC3EcrXH6Wu1-iu8dqDwhgw/videos, consulté le 12 septembre 2022.

https://www.youtube.com/channel/UCuXI2L7dXBmiPxiX5vlp4-Q/videos, consulté le 12 septembre 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=5lybvr-hZL8, consulté le 19 décembre 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=hfwN_BNuub0, consulté le 19 décembre 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=nvdXowqlv5U, consulté le 18 octobre 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=pjc2p0oWFu4, consulté le 19 octobre 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=rY1s6Tk2wjY, consulté le 24 mai 2023.

https://wwws.airfrance.fr/information, consulté le 30 janvier 2020.

https://y.qq.com/n/ryqq/songDetail/000envSX2RxZCi, consulté le 24 mai 2023.

https://y.qq.com/n/ryqq/songDetail/001cNIJi2TPEST, consulté le 26 avril 2023.

Liens vers les sites Internet des musiques présentées

http://cctv.cntv.cn/2014/11/19/VIDE1416387003171201.shtml, consulté le 26 juin 2020.

http://news.cnr.cn/native/gd/20220103/t20220103_525705884.shtml, consulté le 27 avril 2023.

http://news.xhby.net/tuijian/202112/t20211226_7363170.shtml, consulté le 27 avril 2023.

http://news.xhby.net/zt/zzccfkyq/yw/202112/t20211231_7371744.shtml, consulté le 27 avril 2023.

http://sc.people.com.cn/n2/2021/0518/c345509-34731393.html, consulté le 28 avril 2023.

http://tv.cctv.com/2020/02/29/VIDEUIkdo6PPzhkmLjENMi2H200229.shtml, consulté le 27 avril 2023.

http://wjw.sz.gov.cn/wzx/content/post_8676753.html, consulté le 11 décembre 2022

http://www.gywb.cn/system/2021/12/28/040032714.shtml, consulté le 28 avril 2023.

http://www.yzwb.net/zncontent/1258223.html, consulté le 11 décembre 2022.

https://coworking-maurienne.fr/dantes-dai-liang/, consulté le 26 juin 2020.

https://global.chinadaily.com.cn/a/202003/03/WS5e5dc3bea31012821727bdc2.html, consulté le 21 juin 2021.

https://j.eastday.com/p/1647510994039393, consulté le 28 avril 2023.

https://k.sina.com.cn/article_2060029603_m7ac98ea3033015vf5.html?from=ent&subch=oent, consulté le 21 avril 2023.

https://my-h5news.app.xinhuanet.com/h5/video.html?articleId=2eec2017-7cf3-42fb-b7ed-545e08ebc1fb&preview=1, consulté le 20 avril 2023.

https://news.cnstock.com/news,jg-202204-4856972.htm, consulté le 27 avril 2023.

https://search.bilibili.com/all?keyword=%E7%97%85%E6%AF%92%E8%B5%B0%E5%BC%80&from_source=webtop_search&spm_id_from=333.1007&search_source=5, consulté le 28 avril 2023.

https://sg.finance.yahoo.com/video/locked-down-shanghai-locals-shout-154439506.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAIhFbrNfdf46NbP3ygdlscoS9xlJDMaUdxdLryTa09F87ojZB-Dv6GhzcF3TamoWRYoPCS4OhlpiQjZffYDQ2ml7fGR_W91bYVp1M0IRWeE9aI1bng3DpQuzd6QPxBvEjoD-YAXDlYGCKaHS7k-TUw26eiAlgo-1GTrWiIOWGyPIm, consulté le 5 avril 2023.

https://sg.news.yahoo.com/chinese-medical-staff-dances-patient-170000741.html, consulté le 13 avril 2023.

https://tv.cctv.com/2017/07/13/TACT1499914537488297.shtml, consulté le 21 avril 2023.

https://tv.cctv.com/2020/02/23/VIDEdq9ZIX0CMsvaNs9snhh5200223.shtml, consulté le 25 avril 2023.

https://tv.cctv.com/2020/03/03/VIDEmwuJSelfQ9VPFpkf6I8Z200303.shtml, consulté le 21 avril 2023.

https://tv.cctv.com/2020/04/12/VIDEbPh3pU3ebx6sNnhHcSC9200412.shtml, consulté le 25 avril 2023.

https://tv.cctv.com/2020/05/04/VIDEInnfsUUAPOjX9EI3JTw5200504.shtml, consulté le 22 mai 2023.

https://twitter.com/h5LPyKL7TP6jjop/status/1596737473090310145, consulté le 15 juin 2023.

https://v.youku.com/v_show/id_XMjY4MDQ3Nzk0OA==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_15.dtitle, consulté le 28 mars 2022.

https://v.youku.com/v_show/id_XNDI5NDIwMjM5Mg==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_10.dtitle, consulté le 25 mars 2022.

https://vodpub1.v.news.cn/original/20210729/f1c8599b97d5463caedd40d48a8415e5.mp4, consulté le 28 avril 2023.

https://w.mgtv.com/b/334816/7630179.html, consulté le 28 avril 2023.

https://weibo.com/1910577521/KphPDFC8U?refer_flag=1001030103_, consulté le 20 avril 2023.

https://weibo.com/7360594450/L8Dp6tpcq, consulté le 5 avril 2023.

https://www.1958xy.com/player/toPlay/4bedea7b09774329bb6f8b15adc69c93, consulté le 21 avril 2023.

https://www.1958xy.com/player/toPlay/ae8c4222b3cf40769eb40146e6e40909, consulté le 21 avril 2023.

https://www.1958xy.com/player/toPlay/dc69f07d58094c4982a5deebc93009db, consulté le 21 avril 2023.

https://www.1958xy.com/player/toPlay/f0d8173e5dc8490aae3b791125a50c9e, consulté le 21 avril 2023.

https://www.1958xy.com/player/toPlay/f2a2bf9daa1047939c3daab173f6cfaa, consulté le 21 avril 2023.

https://www.1958xy.com/player/toPlay/f7513725a6f44272a9c3c009c840cf06, consulté le 21 avril 2023.

https://www.bilibili.com/s/video/BV1LR4y1H7M7, consulté le 6 avril 2022.

https://www.bilibili.com/s/video/BV1o4411x7Rq, consulté le 8 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV12L411P7Gp/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV12q4y1a7LW/, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV12u411e7yK/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.15, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV12Z4y1U7uW/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.7, consulté le 6 juin 2023.

https://www.bilibili.com/video/BV13h411v7ME, consulté le 30 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV155411U7Sh/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV16J41147mx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.2, consulté le 10 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV19B4y1m7Rw/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.10, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1a4411w7Br, consulté le 30 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1Aq4y1v74J/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.4, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1BJ411c7pV/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1, consulté le 26 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1BL4y1L7Az/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.18, consulté le 7 avril 2023.

https://www.bilibili.com/video/BV1Bq4y1a7HX/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.10, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1Cp4y1C7H4/, consulté le 21 juin 2021.

https://www.bilibili.com/video/BV1E44y1G7XU/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1f541187Jk/, consulté le 28 avril 2023.

https://www.bilibili.com/video/BV1fA4y1X7HN/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.5, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1Fb41117Nw/, consulté le 10 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1FS4y1P78t/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.18, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1Gu411q7gC/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.16, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1gZ4y127zd/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1hr4y1s7sn/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 7 avril 2023.

https://www.bilibili.com/video/BV1hS4y1m7BG/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.9, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1K34y1x7QY/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1k4411R7P3?from=search&seid=6331124507422007345&spm_id_from=333.337.0.0, consulté le 2 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1L44y1T7Q7/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.9, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1M8411b7gk/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.16, consulté le 7 avril 2023.

https://www.bilibili.com/video/BV1Ns411f7oq/, consulté le 4 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1oK4y1M7QZ/, consulté le 10 mars 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1oY41177Cx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1qa411x7CD/, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1R7411L7Sx/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click, consulté le 24 mai 2023.

https://www.bilibili.com/video/BV1sP4y1K7wC/?spm_id_from=333.788.videocard.5, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1sP4y1K7wC/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.16, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1w44y157sP/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1WS4y127Gx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 28 avril 2023.

https://www.bilibili.com/video/BV1xS4y117qG/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.1, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1Z44y1G7bS/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1Z94y1o7fW/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.4, consulté le 13 avril 2022.

https://www.bilibili.com/video/BV1zu411e7oS/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0, consulté le 13 avril 2022.

https://www.douyin.com/search/%E4%B8%8A%E6%B5%B7%E8%80%81%E5%B9%B4%E5%90%88%E5%94%B1%E5%9B%A2, consulté le 12 avril 2023.

https://www.douyin.com/search/%E5%85%A8%E6%B0%91%E6%B4%97%E6%89%8B%E8%88%9E%E6%8C%91%E6%88%98%E6%B4%BB%E5%8A%A8?aid=f42e6c6e-15be-4ef1-91dc-d932b61994df&publish_time=0&sort_type=0&source=normal_search&type=general, consulté le 20 avril 2023.

https://www.douyin.com/video/6992944723744935203, consulté le 20 avril 2023.

https://www.douyin.com/video/6993504992384601385, consulté le 20 avril 2023.

https://www.douyin.com/video/7078593068944952614, consulté le 27 avril 2023.

https://www.douyin.com/zhuanti/7202833104649422880, consulté le 28 avril 2023.

https://www.facebook.com/AmbassadeChine/videos/3186403094919128/, consulté le 21 juin 2021.

https://www.facebook.com/cdbrtbf/videos/jean-fran%C3%A7ois-maljean-chime-of-the-dawn-bells/808989536266875/, consulté le 25 mai 2023.

https://www.facebook.com/ChinaEUMission/videos/we-are-the-world-virtual-choir/2598278980422919/, consulté le 22 mai 2023.

https://www.facebook.com/LaurentBanOfficial/videos/thanks-to-everyone-who-had-helped-me-in-this-project-thanks-for-joyways-support-/800117513820289/, consulté le 24 mai 2023.

https://www.facebook.com/sonfatho/videos/%E6%B7%9A%E7%97%95%E5%8E%9F%E6%9B%B2%E6%9C%A8%E7%B4%8B%E5%A1%AB%E8%A9%9E%E6%9C%AA%E6%94%BE%E9%BB%91%E6%97%97%E9%96%8B%E9%8E%97/324708765088933/?locale=zh_HK, consulté le 9 juin 2023.

https://www.facebook.com/trenzexpress/videos/930351660694083/, consulté le 11 avril 2023.

https://www.facebook.com/XH.NewsAgency/videos/%E6%A0%B9%E6%9C%AC%E5%81%9C%E4%B8%8D%E4%B8%8B%E6%9D%A5%E8%BF%99%E9%A6%96%E7%96%AB%E8%8B%97%E6%8E%A5%E7%A7%8D%E7%A5%9E%E6%9B%B2%E5%A4%AA%E4%B8%8A%E5%A4%B4/2911909705716294/?locale=zh_CN, consulté le 28 avril 2023.

https://www.jfdaily.com/news/detail?id=467251, consulté le 27 avril 2023.

https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/musique/joyce-jonathan-star-francaise-en-chine-08-06-2018-7759962.php, consulté le 26 juin 2020.

https://www.mjvibe.com/you-are-not-alone-for-china/, consulté le 16 avril 2023.

https://www.sohu.com/a/534741001_100161026, consulté le 28 avril 2023.

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_17461649, consulté le 18 avril 2022.

https://www.toutiao.com/video/7083232609972065 42/?channel=&source=search_tab, consulté le 28 avril 2023.

https://www.ximalaya.com/ertong/18560372/253136201?source=m_jump, consulté le 21 avril 2023.

https://www.yangtse.com/content/893737.html, consulté le 28 avril 2023.

https://www.yangtse.com/zncontent/353973.html, consulté le 22 mai 2023.

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jeXCK-QdylQ, consulté le 10 février 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=_B8RaLCNUZw, consulté le 28 mars 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=_gidsw7k2tE, consulté le 28 mars 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=11xvxs4Ud3Y, consulté le 12 avril 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=1FZzOtXn_kc, consulté le 10 mars 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=1ikOzSz9D5c, consulté le 12 juin 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=1MkJP09795w, consulté le 22 mai 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=1q82twrdr0U, consulté le 2 avril 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=1zSnE6nxNbU, consulté le 4 mars 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=21u1_SRIkyI, consulté le 2 avril 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=2E0aaM2GpmQ, consulté le 10 mars 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=2h-OLSJroOI, consulté le 6 avril 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=2yBwiZKD4nA, consulté le 18 mars 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=3fTljmsA9sY, consulté le 6 juin 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=3LXlYG9LobY, consulté le 16 avril 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=3oLQU5uDTCA, consulté le 9 juin 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=4rkOytW7D2o, consulté le 26 juin 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=50jyKRw1HjE, consulté le 11 avril 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=5ACvKdx1nns, consulté le 23 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=5BsBObXZ01g, consulté le 15 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=6fMEaj7kkDA, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=6icFnCSF2yA, consulté le 10 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=6-tP7epNLAA, consulté le 31 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=72tiPR12fLA, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=79ePpl1YavA, consulté le 7 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=-7KncHrXN_0, consulté le 30 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=7PJG4mOBr2s, consulté le 6 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=81ssWgnweYY, consulté le 16 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=85OLkAFOlYM, consulté le 13 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=8NX28-mBa64, consulté le 31 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=9p9nVx-0gv4, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=9rGaFbGRWVM, consulté le 13 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=9rSksO7E0T0, consulté le 15 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=a5AQBoAu1jE, consulté le 12 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=a5yg3XHae_0, consulté le 6 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=A8yTIBhg5t0, consulté le 28 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=AklbQOAQ0Iw, consulté le 28 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=ALKFpdYMqSA, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=aQe_GBBgM8A, consulté le 26 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=aqj9SH98Pp8, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=Axxt01yzqlw, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=aziNLFFo038, consulté le 8 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=BbhLEclpcUk, consulté le 20 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=BjiDDxIr6gg, consulté le 22 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=bjWv2bKHJrk, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=bO4Z0hMuM8I, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=BslEy3soGNc, consulté le 28 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=Bz2HDJmUIRw, consulté le 31 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=C36hZDEGD8Y, consulté le 16 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=cEZ33uV8lPw, consulté le 2 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=CUDwWbxD66Y, consulté le 28 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=cZlTKdq4Yb4, consulté le 13 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=d7E1NB1vJpY, consulté le 26 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=D9SNIK_OY4U, consulté le 24 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=dgabNDStWUA, consulté le 13 juin 2023
https://www.youtube.com/watch?v=di7U1FBY6dI, consulté le 12 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=dXugAEoIshI, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=DY5IcYxW2EE, consulté le 21 avril 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=EBUa3WkStFg, consulté le 3 août 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=EG0emhjNEUM, consulté le 21 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=eIxJm3ZOePk, consulté le 6 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=ePLXOsByhYM, consulté le 22 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=EQgiBTXTWdY, consulté le 2 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=fc_LYG_DVdM, consulté le 20 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=FH0zsn4BGD8, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=fLjqUjdrMnk, consulté le 12 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=FPHE0AveSa4, consulté le 10 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=G8d6yzcGcYI, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=gh8-kT-9uL4, consulté le 12 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=giiwv8oAeKQ, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=GmMFhQma5Dw, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=GndAiU2qoDI, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=guc4nO_NZ8M, consulté le 26 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=gVQTA34NKP0, consulté le 10 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=GygoF4wHpBw, consulté le 21 juin 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=H4ZnGJmXvko, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=HKnpDXr2ZLw, consulté le 4 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=HR3VgyhiVxI, consulté le 6 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=I22IyqfY_Hg, consulté le 25 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=idq6fzoJ4JQ, consulté le 21 mars 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=IG3lcsiLoac, consulté le 28 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=j640up6x01c, consulté le 15 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=K4Ytv8CikWY, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=KayqREe_Plo, consulté le 21 juin 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=kCQBXZMcYPA, consulté le 17 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=KFQQdEXVkYo , consulté le 6 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=-kGx0S3f748, consulté le 4 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=krFpoKwFNKM, consulté le 13 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=kVApwDeD3o0, consulté le 6 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=-kZMvZM_UJk, consulté le 28 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=LjJyDNaEolU, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=Lqtk683zmj8, consulté le 28 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=lTXWTwtQwKE, consulté le 13 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=lWDvOf4XBRA, consulté le 10 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=LZyLkQxALwk, consulté le 11 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=m6VsaRnsztQ, consulté le 24 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=Mt2-5NrWQbU, consulté le 20 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=muAznfEHnPY, consulté le 6 avril 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=mvaoT1TkEAk, consulté le 15 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=MWatSSlAilo, consulté le 22 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=NbWSZ-xWK0I, consulté le 16 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=nJGP7DADkog, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=nPX81bDnE0c, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=NqejDPUVrho, consulté le 5 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=nWqe84_NojQ, consulté le 6 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=N-xQLlNftXQ, consulté le 29 octobre 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=O11G_CxIXJU, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=o4b58pzeRfw, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=OAbkQZUc1EU, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=OADJc5afCdA, consulté le 15 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=OFpK9DlvjeY, consulté le 3 août 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=OHlqhrsSYzA, consulté le 15 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=oMA12IAoOmE, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=OZee8pd5wV0, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=p_GJnMRUfhg, consulté le 21 mars 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=pkkK8KEqlpc, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=pQj49B6ETZk, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=PyTIamfYve0, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=Q3c_ZaN3Nm8, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=qehOLtnrGSg, consulté le 11 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=QF-wTOR1jL8, consulté le 20 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=-QiwaX1_NLk, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=qqRjkIzbsDM, consulté le 6 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=QSfmMaN4RSs, consulté le 15 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=qxYbzNwPR3U, consulté le 15 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=R1hX4rVmaLg, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=r3M9_R7FsbA, consulté le 30 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=rCSq0vNEdyU, consulté le 10 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=RIgUDoNWVYs, consulté le 16 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=RN9ZHjX3v9Y, consulté le 20 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=-Rp7UPbhErE, consulté le 15 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=RV3TWWxsXM0, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=rY1s6Tk2wjY, consulté le 24 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=S_70Rz7Rx0s, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=-s2b3amVWt8, consulté le 15 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=SFcFcvD7CDA, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=shkN744Q6qY, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=sJNjFCdoX5A, consulté le 21 juin 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=sq3gAxX9gw4, consulté le 12 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=ssCWcBNqvnc, consulté le 12 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=T3kiSBC3UOA, consulté le 10 février 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=TA0ZVxHRxCM, consulté le 6 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=TA8S2KxQrdg, consulté le 25 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=Tf0KFdbra0A, consulté le 10 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=tJ0hq5N0bg8, consulté le 15 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=TJU9FTEvv8o, consulté le 31 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=ToLXMNcqVyQ, consulté le 20 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=ToTvHHBGccA, consulté le 26 juin 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=tWSsQYctcsg, consulté le 11 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=u3NJf9GtvCw, consulté le 16 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=U6gwCwnSG5w, consulté le 21 juin 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=u7EAeINa9h8, consulté le 6 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=Ux7SK8P3ixw, consulté le 2 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=v8gIvYC8DlQ, consulté le 20 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=vLVm15yonFM, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=woPt4e-3kZU, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=wrpp8d56OGo, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=wsawxq9ISyw, consulté le 2 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=X1-QKe8WiLo, consulté le 20 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=X7bwh7Fol7Q, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=XACQ9AEKOwY, consulté le 16 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=xiPGkDgaEDk, consulté le 6 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=XlIgPbIksmc, consulté le 12 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=xW3V4aiYpCg, consulté le 28 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=XXZVvl91v3Q, consulté le 18 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=ynJc0YZkA3k, consulté le 2 avril 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=ysbAUsHWKA0, consulté le 12 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=yVuelwId3dU, consulté le 15 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=zhQIOfDQdCo, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=zHW_0WOkxdo, consulté le 12 avril 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=zIY9da_QMjo, consulté le 15 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=ZOylX3bu5k4, consulté le 31 mars 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=ZQ8mn5fS5_M, consulté le 20 mai 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=ZQGR-RvFONw, consulté le 9 juin 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=ZXNTfix852s, consulté le 4 mars 2022.

Table des illustrations

Table des cartes

Carte 1 : La ville-centre de Shanghai, zone d'étude privilégiée des lieux de chant 22

Carte 2 : La localisation des lieux de chant emblématiques étudiés à Shanghai en 2017 139

Carte 3 : Le quartier formé par les rues Yan'an (ouest), Changshu, Huaihai, Fuxing (ouest), Wukang et Zhenning, un cas d'étude où une diversité de lieux de chant se concentrait théoriquement. 140

Carte 4 : Une répartition relativement homogène des principaux lieux de chant mis à disposition gratuitement par la Municipalité à Shanghai en 2015 302

Carte 5 : Des lieux de chant payants, qui se concentraient dans la ville-centre de Shanghai en 2017.....303

Carte 6 : Dans l'hypercentre, des lieux de chant implantés à proximité de stations de métro .305

Carte 7 : Un réseau de métro majoritairement concentré dans la ville-centre de la métropole shanghaienne en 2021 308

Carte 8 : Des lieux de chant particulièrement présents dans les arrondissements de Huangpu, Xuhui et Jing'an, situés dans la zone des anciennes concessions de Shanghai 318

Carte 9 : La place du Peuple, centre politique de la métropole, un exemple du *soft power* culturel 322

Carte 10 : Le Bund, une zone patrimonialisée où des bars haut de gamme se concentrent ..363

Carte 11 : Le quartier formé par la rue Yan'an (ouest) au nord, la rue Changshu à l'est, la rue Fuxing (ouest) au sud et les rues Wukang et Zhenning à l'ouest, un quartier d'étude où une diversité de lieux de chant se concentrait initialement 372

Carte 12 : Des lieux de chant privés récemment fermés, signe, parmi d'autres, d'un quartier en cours de gentrification.....374

Carte 13 : Le parc Lu Xun, un espace public transformé en mosaïque de lieux de sociabilité le dimanche 399

Table des planches

Planche 1 : Des exemples de chansons scolaires enseignées dans les années 1900 44

Planche 2 : « Nuage de bon augure » (*Qingyun ge*), un chant scolaire écrit par Xiao Youwei, devenu hymne national en 1921 47

Planche 3 : Des exemples de chansons de contestation populaires au milieu des années 1920. 51

Planche 4 : Des exemples de chansons nationalistes et patriotiques, entendues en Chine dans les années 1930 54

Planche 5 : Des exemples de chansons communistes entonnées dans les années 1920-1930. 65

Planche 6 : Des exemples de chansons de masse communistes écrites après 1949 72

Planche 7 : Des exemples de chansons patriotiques et révolutionnaires les plus entendues pendant la Révolution culturelle. 75

Planche 8 : Des extraits des « huit œuvres modèles » (*yangbanxi*) autorisées pendant la Révolution culturelle 78

Planche 9 : Des exemples de chansons rock pro-communistes entendues dans les années 1980 en Chine 87

Planche 10 : La chanson « Soleil » (*Taiyang*) du groupe « Dynastie Tang » (*Tang chao*), une chanson rock qui remet en cause les principes du communisme 88

Planche 11 : La chanson rock « Nothing to my name » de Cui Jian, une chanson écrite en 1986 et adoptée comme hymne du mouvement prodémocratie, lors des manifestations de Tian'anmen 90

Planche 12 : Des exemples de chansons populaires chinoises classiques utilisées pour l'éducation musicale à partir des années 1980 95

Planche 13 : Des exemples de chansons révolutionnaires et patriotiques présentes dans les manuels scolaires à partir des années 1980 96

Planche 14 : La chanson « Danse de la jeunesse » (*Qingchun wuqu*), une manière d'inculquer aux enfants comment faire un bon usage de son temps 98

Planche 15 : Les cérémonies de levée de drapeau au son de l'hymne national introduites dans les années 1990, une manière d'ancrer plus profondément encore un sentiment de patriotisme 98

Planche 16 : Un apprentissage de l'amitié grâce au chant « Nous sommes les meilleurs amis » (*Women shi zui hao de pengyou*), appris dès la première année d'école obligatoire 100

Planche 17 : Des exemples de chansons qui insistent sur l'importance de garder des liens forts avec ses origines 101

Planche 18 : Écouter ses parents et les aimer tendrement, des préceptes appris à l'école et en chansons à partir des années 1980 102

Planche 19 : Aimer la patrie, comme sa propre mère, un apprentissage qui se fait en chansons 103

Planche 20 : À partir des années 2000, une sensibilisation à l'environnement en chansons. 106

Planche 21 : « Escargot » (*Woniu*) de Jay Chou, une chanson qui incite les élèves à poursuivre leur propre succès, intégrée aux programmes scolaires malgré les controverses 107

Planche 22 : Des chansons pop officielles vantant le communisme, intégrées aux programmes scolaires 108

Planche 23 : Les chansons taïwanaises et hongkongaises prochinoises, premières chansons pop étrangères à être autorisées en Chine 109

Planche 24 : Des exemples de chansons en anglais présentes dans les programmes scolaires dans les années 2000 111

Planche 25 : Célébrer la venue des Jeux olympiques à Pékin en chansons 112

Planche 26 : Les Jeux olympiques, une mise en scène en chansons des aspirations de la Chine .. 120

Planche 27 : La vidéo chantée de l'arrondissement de Huangpu, un exemple de mise en lumière de certains lieux considérés comme emblématiques par la Municipalité de Shanghai 332

Planche 28 : Le théâtre Yifu, principal théâtre d'opéras chinois, restauré de 2018 à 2021 ... 347

Planche 29 : Sur le Bund, de nombreux hôtels qui accueillaient des bars dans les années 1930 sont aujourd'hui restaurés 363

Planche 30 : La rue 1930 : un exemple de lieu patrimonialisé avec une visée touristique 370

Planche 31 : Les rues Anfu et Urumqi caractéristiques du quartier étudié en cours de gentrification 375

Planche 32 : Des chanteurs d'opéra utilisent des amplificateurs devant l'entrée du parc Lu Xun à défaut de pouvoir s'y produire à l'intérieur 410

Planche 33 : Le kiosque du parc Fuxing : un aménagement municipal obtenu par l'usage que les chanteurs faisaient initialement du parc 414

Planche 34 : Dans les grands ensembles de Wuhan, chanter des chansons patriotiques aux balcons pour s'encourager à tenir 446

Planche 35 : S'encourager entre voisins en chantant aux fenêtres, une initiative reprise lors de chaque confinement 447

Planche 36 : Chanter en solo pour célébrer la fête du Printemps avec ses voisins 449

Planche 37 : Organiser des festivals et des concours de chant pour se divertir entre voisins et tenir ensemble 452

Planche 38 : En ligne, une réorganisation du rapport spatial entre membres de la chorale ... 460

Planche 39 : Le chant, une aide à la guérison dans les hôpitaux temporaires 465

Planche 40 : Des chansons enfantines réalisées par différents artistes pour expliquer la situation épidémique aux plus jeunes et leur inculquer les gestes barrières 467

Planche 41 : Des artistes qui se mobilisent pour la prévention de l'épidémie 472

Planche 42 : Des chansons de prévention d'artistes étrangers a priori relayées en Chine 474

Planche 43 : Une mobilisation individuelle des artistes qui appelle tout un chacun à garder espoir 477

Planche 44 : Des clips vidéo de soutien réalisés collectivement par des chanteurs professionnels qui mettent en scène des images de Wuhan déserte, ainsi que des soignants et des militaires en première ligne 480

Planche 45 : « Laisser le monde se remplir d'amour » (*Rang shijie chongman ai*), première chanson caritative en Chine continentale 483

Planche 46 : Une multiplication des chansons caritatives suite à la survenue de l'épidémie de Sras en Chine en 2003 485

Planche 47 : Des chansons caritatives personnelles au visuel sobre 487

Planche 48 : Des chansons caritatives collectives ponctuées d'images officielles du dévouement des soignants et des militaires 489

Planche 49 : « Wuhan ! » (*Wuhan ya*), exemple d'une chanson caritative qui sert la propagande étatique 490

Planche 50 : « Croyez-le, l'amour triomphera »(*Jianxin ai huiying*), une chanson antiépidémique probablement commanditée par l'État 493

Planche 51 : « Croyez-le, l'amour triomphera » (*Jianxin ai huiying*), une chanson de propagande, qui invite au coude-à-coude aussi bien dans ses paroles que dans ses images . 494

Planche 52 : Les deux recueils de chansons antiépidémiques compilées au début de la pandémie de covid-19 en Chine 496

Planche 53 : Des pièces d'opéra pour soutenir l'épidémie dans un esprit traditionnel 498

Planche 54 : La chanson « Il est difficile de dire au revoir » (*Nan shuo zaijian*), une mise en scène du départ des soignants 502

Planche 55 : Des soignants venus prêter main-forte à Wuhan chantent « Moi et ma patrie » (*Wo he wo de zuguo*) en signe d'unité, avant de rentrer chez eux 503

Planche 56 : De nouvelles chansons antiépidémiques utilisées par le gouvernement lors de chaque nouveau confinement 505

Planche 57 : Des chansons qui défendent la politique de prévention de l'épidémie 509

Planche 58 : Des chansons réalisées par différents organes du Parti à l'échelle nationale ... 513

Planche 59 : Lors du confinement de Xi'an, des chansons de soutien réalisées à l'initiative de la Municipalité 516

Planche 60 : Des chansons antiépidémiques réalisées à l'échelle de l'arrondissement 518

Planche 61 : Une vidéo de soutien aux soignants réalisée par un secteur résidentiel de Shanghai sur la chanson « Demain sera meilleur » (*Mingtian hui geng hao*) 520

Planche 62 : Des chansons de soutien à la Chine qui s'inscrivent dans le cadre d'échanges institutionnels préexistants à la pandémie 525

Planche 63 : Un soutien en chanson de la part de Chinois de nationalité étrangère 527

Planche 64 : Un soutien en chanson de personnes ayant voyagé ou vécu en Chine avant la pandémie 529

Planche 65 : Un soutien exprimé en chanson à la Chine de la part d'artistes professionnels relativement connus en Chine 532

Planche 66 : La chanson « Together », une chanson chantée par des artistes internationaux à l'initiative d'organisations musicales chinoises 535

Planche 67 : Des messages de soutien institutionnels adressés par la Chine aux pays nouvellement touchés par le covid-19 538

Planche 68 : « L'ange gardien », une chanson diffusée sur la CCTV démonstrative de la mobilisation du *soft power* culturel par la Chine pendant la pandémie de covid-19 543

Planche 69 : Une reprise des activités d'opéra dès le mois d'avril 2020 en Chine 547

Planche 70 : Une publication WeChat d'un chanteur professionnel, signe de la réouverture des bars de jazz à Shanghai 549

Planche 71 : La présentatrice de télévision Li Zimeng chantonne un slogan invitant chacun à se faire vacciner contre le covid-19 563

Planche 72 : Le slogan « Nous nous vaccinerons tous ensemble » repris en chanson et en images 564

Planche 73 : Des exemples de chansons interdites en Chine dès 2015 570

Planche 74 : L'interdiction de chanter, relayée par un drone au sein du petit secteur résidentiel Jiayuan de Jiuting 575

Planche 75 : Des chansons de soutien aux manifestants et contre la politique zéro covid appliquée par le gouvernement 589

Planche 76 : Les réactions d'internautes en colère face à la décision d'interdire aux Shanghaiens confinés de chanter depuis leur fenêtre 594

Planche 77 : Un internaute affiche sa volonté de continuer à chanter dans le titre même de sa vidéo, qui montre des résidants qui chantent à leurs fenêtres 596

Planche 78 : Des chansons écrites en signe de protestation contre la censure 601

Planche 79 : L'adaptation hongkongaise de chansons contestataires lors du Mouvement des parapluies en 2014 605

Planche 80 : Des chansons créées par des artistes engagés pour soutenir spécifiquement le Mouvement des parapluies 606

Planche 81 : Des chansons préexistantes au mouvement entonnées en signe de protestation . 612

Planche 82 : Des chansons inspirées de chansons antérieures, dont les paroles ont été adaptées au contexte hongkongais 613

Planche 83 : Des chansons écrites par des artistes professionnels en soutien au mouvement de contestation 615

Planche 84 : « Gloire à Hong Kong », un hymne non officiel de Hong Kong écrit, revendiqué et chanté par les manifestants lors de leurs différentes actions de contestation 618

Planche 85 : Des chansons inédites écrites en ligne par des groupes de manifestants 620

Planche 86 : « L'automne de Hong Kong », une chanson pro-Pékin largement diffusée par les médias de Chine continentale en réponse aux chansons pro-démocratie hongkongaises 622

Planche 87 : Des chansons préexistantes, utilisées par les manifestants pro-Pékin pour soutenir la police.....623

Planche 88 : Des chansons interprétées par des artistes taïwanais en soutien aux manifestants hongkongais pro-démocratie.....627

Planche 89 : Un soutien aux manifestants hongkongais de la part d'artistes asiatiques.....629

Planche 90 : Des chansons d'artistes asiatiques qui remettent en cause le système politique chinois.....634

Table des photos

Photo 1 : Le Grand Théâtre, un lieu de distinction sociale à l'architecture grandiose, quasiment confisqué par les classes les plus aisées.....285

Photo 2 : La chorale du parc Fuxing, une chorale associée au centre culturel de la communauté résidentielle de Ruijin et au Club des travailleurs de l'arrondissement de Huangpu, à l'origine d'une proposition quasi quotidienne d'activités de chant à destination des retraités 293

Photo 3 : Le centre culturel de la communauté résidentielle de Huayang, un lieu de vie pour les retraités.....294

Photo 4 : L'architecture du Grand Théâtre, un reflet de l'identité shanghaienne voulue par la Municipalité dans les années 1990 323

Photo 5 : Le Shoac, une architecture en forme de magnolia, repère culturel pour l'arrondissement de Pudong.....327

Photo 6 : Le 9 rue Shaoxing dans l'arrondissement de Huangpu, un lieu dédié à l'opéra *kun* 337

Photo 8 : D'anciens quartiers déconstruits laissent place à de hauts gratte-ciel – Vue sur l'intersection entre la rue Urumqi (nord) et la rue Wuyuan dans l'arrondissement de Xuhui..377

Photo 9 : Des arbres et des arbustes détournés de leur fonction initiale le temps des activités de chant, signes de l'appropriation de l'espace par les usagers du parc Lu Xun 393

Photo 10 : La place qui mène au pavillon commémoratif consacré à Lu Xun, une place appropriée le dimanche qui transforme un lieu de recueillement symbolique en lieu animé 395

Photo 11 : Le pavillon commémoratif de Lu Xun, un lieu conçu comme lieu de recueillement transformé en lieu d'apprentissage du chant le dimanche après-midi 397

Photo 12 : Des groupes d'activités artistiques installés dès l'entrée du parc, signes de la transformation d'un espace pensé initialement comme espace de passage 400

Photo 13 : L'espace occupé au sud-ouest du parc par les chanteurs de la chorale à voix séparées qui se produit le dimanche de 10h 30 à 12h, un espace temporairement privatisé voire confisqué 402

Photo 14 : La place située au pied du centre d'affaires « The Center » dans l'arrondissement de Xuhui, un espace ouvert et de passage en journée.....404

Photo 15 : La place située au pied du centre d'affaires « The Center » dans l'arrondissement de Xuhui, un espace qui devient lieu de sociabilité lorsqu'il est approprié en soirée 405

Photo 16 : Des chanteurs d'opéra accompagnés d'instrumentistes se produisent à l'intérieur du parc Lu Xun 411

Photo 17 : Le kiosque du parc Fuxing : un lieu qui, lorsqu'il est approprié, devient le lieu de diverses expressions artistiques 415

Photo 19 : Un appel de la chorale d'amateurs SICL à se réunir chacun chez soi pour continuer à chanter.....458

Table des figures

Figure 1 : L'organisation administrative du territoire en Chine 123

Figure 2 : L'évolution du traitement médiatique des informations relatives au covid-19 au sein des journaux télévisés (d'une durée moyenne d'une heure) en Chine sur les chaînes CCTV 2, 4 et 13 entre le 31.12.2019 et le 01.02.2020 149

Figure 3 : Un travail réalisé selon une méthodologie de recherche mixte 168

Figure 4 : L'ancrage théorique de base de cette thèse 180

Figure 5 : La chronologie de la constitution de la géographie musicale comme champ disciplinaire de recherche 200

Figure 6 : Les différents principes géo-musicaux convoqués dans cette thèse 205

Figure 7 : Les différentes approches géo-musicales convoquées dans cette thèse 214

Figure 8 : L'ancrage théorique de cette thèse dans le champ de la géo-musique 218

Figure 9 : L'ancrage théorique de cette thèse dans le réseau des *Urban Music Studies* 226

Figure 10 : Une représentation possible du lien entre les *Urban Music Studies* (UMS) et les autres disciplines 230

Figure 11 : Les différents types de lieux de chant facilement accessibles à Shanghai 245

Figure 12 : Une typologie des lieux de chant possibles à Shanghai 250

Figure 13 : Les différents types de relations possibles entre personnes au sein d'un même lieu de chant 259

Figure 14 : Le centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao, une réduction spatiale symbolique des distances entre provinces voisines 271

Figure 15 : Les différentes catégories de places au théâtre, expression spatiale d'une différenciation sociale 288

Figure 16 : Une temporalité des lieux de chant à Shanghai qui diffère selon les jours et les groupes sociaux considérés 300

Figure 17 : Une modification de la spatialité des activités de chant induites par le confinement : concentration et horizontalité versus dispersion et verticalité 462

Table des tableaux

Tableau 1: L'histoire, les principes et les méthodes des différentes approches qui se conjuguent actuellement en géographie musicale 215

Tableau 2 : La répartition des chanteurs dans les parcs en fonction de leur classe d'âge 252

Tableau 3 : Les différents types d'activités proposées au sein des parcs étudiés et leur population cible 252

Tableau 4 : La répartition des auditeurs dans les bars en fonction de leur classe d'âge 253

Tableau 5 : La répartition des chanteurs amateurs dans les centres culturels en fonction de leur classe d'âge 254

Tableau 6 : Le public visé par les différents types d'activités proposées au sein des centres culturels étudiés 255

Tableau 7 : La répartition des chanteurs amateurs dans le karaoké Haoledi en fonction de leur classe d'âge 256

Tableau 8 : La répartition des spectateurs dans les théâtres en fonction de leur classe d'âge 256

Tableau 9 : Les prix pratiqués au bar Yuyintang du 23 au 25 mai 2017 en fonction des artistes présents 282

Tableau 10 : Les prix du karaoké Haoledi en fonction du jour et de l'heure pour une salle de taille moyenne 284

Tableau 11 : Des horaires de métro qui coïncident avec la temporalité des lieux de chant .. 307

Tableau 12 : Le nombre de théâtres et de troupes de théâtres à Shanghai de 2009 à 2020 ... 339

Tableau 13 : Les dates-clés de l'implantation à l'étranger des médias chinois 561

Table des annexes

Annexe 1 : L'équivalence entre le système scolaire chinois et le système scolaire français. 651

Annexe 2 : La grille d'observation utilisée dans les parcs 652

Annexe 3 : La liste et les caractéristiques des personnes interrogées lors de l'enquête de terrain de 2017 654

Annexe 4 : Une présentation du panel de la population étudiée lors de l'enquête de terrain menée en 2017 669

Annexe 5 : La grille d'entretien utilisée pour interroger les chanteurs dans les parcs 672

Annexe 6 : L'évolution de la mention des cas de covid-19 au sein des journaux télévisés (*xinwen lianbao*) des principales chaînes de la CCTV (en particulier CCTV 13 / CCTV 4 / CCTV 2) entre le 31.12.2019 et le 01.02.2020 673

Annexe 7 : Le colloque « Musique & Attachement – Lieux, scènes et territoires musicaux », entre interdisciplinarité et interculturalité 685

Annexe 8 : La programmation du théâtre Yifu en mars 2017 689

Annexe 9 : Le détail des activités proposées au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao en 2017 690

Annexe 10 : Les vidéos chantées réalisées par chacun des arrondissements de la métropole shanghaienne sur la chanson « Moi et ma patrie » 691

Annexe 11 : Compte rendu d'observation rue par rue du quartier étudié, observations réalisées les mardi 21 mars 2017 de 9h 04 à 11h 23 et jeudi 23 mars 2017 de 10h 32 à 13h 36 699

Annexe 12 : Le clip-vidéo « Voix d'avril » réalisé en avril 2022 pour contester la politique zéro covid et rapidement censuré 709

Annexe 13 : « À la volonté du peuple » de la comédie musicale *Les Misérables*, une chanson contestataire utilisée à de nombreux moments clés du mouvement anti-Elab 710

Table des matières

Remerciements **1**

Remarques préliminaires **5**

Sommaire **7**

Introduction **9**

Le chant en Chine, entre loisirs, sociabilité, encadrement et culture **9**

Le chant, une activité sociale qui rythme le quotidien – Une plongée au cœur de Shanghai par le chant ... 9

Un encadrement politique autoritaire qui s'appuie sur le chant 11

Le chant, un élément culturel de développement métropolitain, notamment à Shanghai 13

Étudier le chant à Shanghai : de recherches anthropologiques, historiques et musicologiques à une approche géo-musicale **15**

Le chant en Chine, une activité longtemps considérée de manière ethnomusicologique et historique 15

À Shanghai, des études sur le chant centrés sur les types d'opéras et les lieux de loisirs 17

Étudier une ville par le chant et ses lieux de pratique, une recherche qui s'ancre dans le champ de la géographie musicale et le réseau des Urban Music Studies 18

Des recherches menées in situ et ex situ, à l'origine de réflexions autour de la politisation du chant **20**

D'une approche de terrain à une enquête à distance : une méthodologie adaptative 20

Informalité, appropriation et pratiques du chant dans les espaces publics au cœur du concept de fabrique urbaine 23

Droit à la ville, gouvernance urbaine et censure en contexte autoritaire, analysés à la lumière du chant .. 25

De l'étude de la structuration socio-spatiale de Shanghai à une réflexion sur le chant comme outil politique : une problématique adaptée au contexte de pandémie mondiale **26**

Partie 1. Étudier le chant en Chine selon une approche in situ et ex situ, une analyse géographique originale qui interroge la notion de terrain **31**

Chapitre 1. Le chant en Chine, un objet politique et culturel ancien **33**

1.1. Les premiers pas d'une institutionnalisation de la musique en Chine 33

1.1.1. La musique, un attribut du pouvoir, garant d'une société harmonieuse 33

1.1.1.1. Les étalons sonores, symboles de l'empereur dès la dynastie des Xia 34

1.1.1.2. La musique, une composante essentielle de l'éducation morale et de l'ordre social aux yeux des confucéens 35

1.1.2. L'instauration d'un Bureau de la musique, à l'origine de l'institutionnalisation de la musique en Chine 37

1.1.3. L'avènement des chants scolaires sous la dynastie Qing : une manière de faire nation 40

1.1.3.1. Une influence nippo-européenne à l'origine des premiers cours de musique en Chine 40

1.1.3.2. Chanter en chorale pour apprendre le patriotisme et le civisme : principe fondateur des chants scolaires en Chine 41

1.2. Une nouvelle musique pour une nouvelle Chine 45

1.2.1. Une musique républicaine, nationale et variée aux origines de la République de Chine ... 45

1.2.1.1. L'éducation, une manière de diffuser une nouvelle musique empreinte de républicanisme et de nationalisme 45

1.2.1.2. De nouvelles musiques aux styles variés, pas toujours bien acceptées 48

1.2.1.3. Le chant, un moyen de contestation instrumentalisé ? 49

1.2.2. Des chansons patriotiques et anti-guerre, reprises en chœur pour résister à l'invasion de la Mandchourie, puis au cours de la guerre qui en a découlé 52
1.2.2.1. De nombreuses chansons patriotiques diffusées au sein de la société 52
1.2.2.2. Chanter en groupe pour mieux résister face à l'agresseur 56
1.2.2.3. Dans les écoles, condamner la guerre en chanson 58
1.2.3. Créer une nouvelle musique pour un nouvel État : une ambition devenue communiste 60
1.2.3.1. Diffuser l'idéologie communiste en se servant du chant pour être au plus près de la population 60
1.2.3.2. Lutter contre le capitalisme et le nationalisme en vouant un culte à Mao Zedong, objectifs premiers des chants de propagande communistes 63
1.3. La musique et le chant, des outils de mise au pas de la population par les maoïstes 67
1.3.1. Faire advenir une musique conforme aux principes communistes, objectif premier de Mao 67
1.3.1.1. Des organismes de musique officiels créées pour poursuivre les collectes de chants populaires et la création de chansons communistes 67
1.3.1.2. Éducation musicale, chorales et censure, des moyens efficaces pour diffuser une nouvelle musique . 69
1.3.2. Une musique chinoise transformée par la Révolution culturelle 73
1.3.2.1. Les chants révolutionnaires et « les huit travaux » (yangbanxi), seule forme de musique tolérée 73
1.3.2.2. Une mise à l'index de la musique pré-1949, accusée de véhiculer une pensée bourgeoise 80
1.3.2.3. Faire chanter en chœur et diffuser en permanence de la musique conforme à l'idéologie pour créer une unité et un sentiment d'appartenance 81
1.4. Ouverture et mondialisation, à l'origine de styles, de pratiques et de considérations musicales variés 82
1.4.1. Une diversité de types musicaux, plus ou moins tolérés selon les périodes politiques 82
1.4.1.1. Une politique d'ouverture et de réhabilitation des styles musicaux anciens jusqu'alors interdits, à l'origine de pratiques musicales nouvelles… 83
1.4.1.2. … qui vont de pair avec l'arrivée de styles musicaux inspirés de l'étranger… 84
1.4.1.3. … néanmoins généralement censurés par le pouvoir en place 88
1.4.2. Construire une société socialement harmonieuse en chanson, préoccupation d'une Chine qui s'internationalise 91
1.4.2.1. Enseigner l'histoire de la nation chinoise, but officiel premier des chansons scolaires 91
1.4.2.2. Aimer la mère-patrie comme sa famille, principe fondateur d'une éducation musicale morale ... 97
1.4.2.3. Développement individuel, changement climatique, ouverture sur l'étranger, au cœur de l'éducation musicale, suite à la réforme éducative de 2001 103
Chapitre 2. Une étude géographique basée sur le chant, qui allie terrain in situ et ex situ.. 115
2.1. De l'intérêt de s'appuyer sur le chant pour étudier les logiques sociales et urbaines en Chine 115
2.1.1. Étudier la signification politique officielle et actuelle du chant en Chine pour rendre compte des stratégies politiques nationales et internationales 115
2.1.1.1. Une attention particulière portée par le Parti communiste à la prégnance du chant dans la sphère publique et la vie quotidienne de la population 115
2.1.1.2. Le chant, un outil mobilisé par la Chine pour rappeler au monde son unité nationale et ses spécificités culturelles 118
2.1.1.3. Étudier in situ l'utilisation du chant par les autorités pour mieux comprendre les logiques concrètes d'encadrement en contexte autoritaire 122
2.1.2. Une considération et une pratique du chant différentes selon les habitants, à l'origine de pratiques urbaines variées 124
2.1.2.1. La musique et le chant entre atout distinctif chez les jeunes, et sociabilité et bien-être chez les plus âgés 124
2.1.2.2. Pratiquer le chant : une manière d'habiter la ville 126
2.1.3. Une réflexion sur la production urbaine mêlant des interrogations sur la construction, l'appropriation et la fabrique urbaine 128
2.1.3.1. Appréhender la construction officielle de la ville à partir des lieux de chant 128

2.1.3.2. S'interroger sur l'appropriation des lieux pour mieux percevoir les phénomènes urbains à l'œuvre 130
2.1.3.3. La fabrique urbaine, un concept qui permet d'étudier le rôle des habitants dans la production urbaine par le bas ... 132
2.2. Mener une enquête sur le terrain à Shanghai en 2017 : une expérience de terrain in situ .. 134
2.2.1. Shanghai, une ville aux particularités culturelles et urbaines, cas d'étude privilégié pour mener une analyse géographique par le chant ... 134
2.2.1.1. Shanghai, un choix de cas d'étude initial entre pragmatisme et particularités musicales locales ... 134
2.2.1.2. Shanghai une ville d'innovations musicales et urbanistiques où la culture est prise en considération lors de la planification ... 135
2.2.2. Une méthode d'enquête basée sur des observations et des entretiens qualitatifs in situ .. 136
2.2.2.1. Une expérience de terrain entre approche monographique et microgéographique ... 136
2.2.2.2. D'une analyse de données pré-existantes, à la production de données nouvelles obtenues par observation participante ... 141
2.2.2.3. Mener des entretiens exploratoires et semi-directifs de manière inductive, un travail d'ajustement permanent ... 143
2.3. Recueillir des données en ligne sur la Chine depuis la France : une méthode d'enquête qui questionne la notion de terrain ... 146
2.3.1. Covid-19, fermeture des frontières et incertitude, une remise en cause de la possibilité de conduire des enquêtes de terrain à Shanghai ... 146
2.3.2. Une méthodologie « en ligne » initialement bricolée, aménagée en fonction des circonstances, puis structurée pour poursuivre des recherches malgré tout ... 151
2.3.3. Comment nommer le fait de récolter des données en ligne ? De la netnographie au terrain médiatisé ... 154
2.3.3.1. Récolter, depuis la France, des données en ligne à propos de la Chine : une démarche netnographique ? ... 155
2.3.3.2. Faire des recherches sur la Chine depuis la France : un terrain « à distance » ? ... 159
Le terrain, une étape de travail qui vise à récolter des données authentiques à un moment et dans un lieu donnés ... 161
Le terrain, un ailleurs ponctué de nouveautés, d'imprévus et d'adaptations ... 163
Le terrain, une expérience personnelle, rite de passage du jeune chercheur ... 165
Récolter des données en ligne, une manière de faire du terrain qui invite à renforcer la coopération entre chercheurs ... 166
Chapitre 3. Une démarche de géographie musicale qui s'ancre dans le courant naissant des *Urban Music Studies* ... 171
3.1. Une étude novatrice à la croisée de plusieurs branches de la géographie ... 171
3.1.1. Des réflexions sur les liens entre chant et espace jusqu'alors principalement musicologiques, anthropologiques et ethnologiques ... 171
3.1.2. Partir d'une activité culturelle ou de loisir pour questionner l'espace et le territoire ... 174
3.1.3. Analyser la société chinoise par le chant, une étude qui conjugue des réflexions géographiques variées ... 177
3.2. Se baser sur le chant comme focale d'analyses géographiques : une démarche qui s'ancre dans le récent champ de la géographie musicale ... 181
3.2.1. De la géographie musicale à la géo-musique, itinéraire d'un champ disciplinaire tardivement reconnu en France ... 181
3.2.1.1. Des années 1930 en France aux années 1970 aux États-Unis, de la naissance à l'émergence de la géographie musicale ... 181
3.2.1.2. Les années 1990 : entre diversification et structuration de la music geography dans le monde anglo-saxon et prise en considération de la musique comme objet géographique en France ... 182
3.2.1.3. Les années 2000 : une avancée vers la (re)connaissance de la music geography aux États-Unis, et l'institutionnalisation de la géographie musicale en France ... 189

3.2.1.4. Les années 2010 : d'une légitimation acquise de la géographie musicale vers la constitution de la géo-musique comme champ à part entière, une particularité française 195
3.2.2. S'appuyer sur la musique pour mieux appréhender l'espace : définition et principes de la géographie musicale 201
3.2.3. La géographie musicale, une multiplicité de principes à l'origine de différentes branches 206
3.2.3.1. Une approche diffusionniste développée à partir des années 1970 206
3.2.3.2. Une réflexion sur la notion de bruit et de son à partir des années 1980 207
3.2.3.3. Une « géographie par la musique » amorcée dans les années 1980-1990 et développée au cours des années 2000 208
3.2.3.4. La géomusique, une approche mise sur le devant de la scène à partir des années 2010 212
3.3. Mêler des interrogations sur la musique et l'urbain, une démarche qui s'ancre dans les *Urban Music Studies* 219
3.3.1. Les *Urban Music Studies*, un réseau de recherche récemment constitué 219
3.3.2. Les *Urban Music Studies*, un réseau de recherche transdisciplinaire et interculturel qui considère conjointement le développement musical et urbain 222
3.3.3. Les *Urban Music Studies*, une manière de considérer ensemble des disciplines proches, jusque-là séparées 227
Conclusion de la première partie 235
Partie 2. Des lieux de chant, géo-indicateurs de l'organisation socio-culturelle et de la production urbaine au sein de la métropole shanghaienne 237
Chapitre 4. Étudier les lieux de chant, une manière de comprendre l'organisation socio-spatiale de la ville 239
4.1. Les lieux de chant à Shanghai, des lieux aux usagers variés, indices de la diversité des liens sociaux 239
4.1.1. Une typologie des principaux lieux de chant implantés à Shanghai 239
4.1.1.1. Des catégories de lieux de chant repérées et définies a priori 239
4.1.1.2. Une typologie précisée et affinée grâce à l'expérience de terrain 240
4.1.1.3. Une typologie plus large des lieux de chants possibles à Shanghai 246
4.1.2. Des usagers différents selon les types de lieux de chant considérés 251
4.1.2.1. Les parcs : des lieux de pratique du chant très majoritairement fréquentés par des retraités 252
4.1.2.2. Les bars : des lieux d'écoute du chant fréquentés par des actifs plus ou moins jeunes en fonction de leur style ancien ou nouveau 253
4.1.2.3. Les centres culturels des communautés résidentielles, des lieux de pratique du chant où jeunes, actifs et retraités se rencontrent 254
4.1.2.4. Les karaokés, des lieux de pratique du chant qui accueillent aussi bien des jeunes que des actifs et des retraités 255
4.1.2.5. Les théâtres, des lieux d'écoute du chant qui rassemblent des amateurs de tout âge 256
4.1.3. Les lieux de chants, des lieux d'entre-soi et de co-présence à l'origine de rencontres plus ou moins distantes 258
4.1.3.1. Les lieux de chant, des lieux majoritairement d'entre-soi intragénérationnel 259
4.1.3.2. Les lieux de chant, des lieux de co-présence entre passionnés d'origines géographiques variées . 263
Les parcs et centres culturels des communautés résidentielles, des lieux de co-présence spontanée entre chanteurs amateurs passionnés venus de divers arrondissements shanghaiens 263
Les bars et les théâtres, des lieux de co-présence distante voire forcée entre spectateurs passionnés venus d'horizons variés. 266
Les lieux de chant, des lieux au sein desquels la distance géographique est symboliquement réduite 269
4.2. Une dissension entre catégories sociales au sein de la société, qui peut être appréhendée par l'étude des lieux de chant 272

4.2.1. Les lieux de chant, révélateurs de générations différemment visibles et présentes dans l'espace urbain, à l'origine d'oppositions et plus rarement de coopérations intergénérationnelles 272
4.2.1.1. Des rapports différents au chant et à l'espace, à l'origine de la fréquentation de lieux de chant distincts selon les générations 273
4.2.1.2. Les lieux de chant : des lieux d'expression de l'opposition intergénérationnelle 277
4.2.2. Les lieux de chant, des lieux de répétition de la distinction sociale 280
4.2.2.1. Des lieux de chant variés, adaptés à l'ensemble des classes sociales 280
4.2.2.2. Des lieux de chant conçus comme lieux de distinction sociale 283
4.2.2.3. Des stratégies de distinction exprimées au sein des lieux de chant 286
4.3. Les lieux de chant, géo-indicateurs de l'organisation spatio-temporelle shanghaienne 289
4.3.1. La temporalité des lieux de chant : indice d'un rythme de vie urbain 289
4.3.1.1. Les lieux de chant en journée : des lieux de vie entre retraités 289
4.3.1.2. Les lieux de chant en soirée : des lieux de pause et de détente pour les actifs 295
4.3.1.3. Les lieux de chant le week-end : des lieux multiples aux chanteurs et publics variés 296
4.3.2. Une organisation urbaine de la métropole mise en lumière par les lieux de chant 301
4.3.2.1. Une ville-centre d'apparence plus dynamique et attractive que les arrondissements périphériques au regard de la répartition des lieux de chant 301
4.3.2.1. Une concentration des lieux de chant payants dans la ville-centre, indice d'une zone plus accessible et mieux desservie 304
4.3.2.2. Des zones centrales de la métropole mises en lumière par l'étude de la répartition des lieux de chant au sein de l'hypercentre shanghaien 309
4.3.3. Étudier Shanghai par ses lieux de chant, une manière de rendre compte d'un visage particulier de Shanghai 310
4.3.3.1. Un hypercentre shanghaien perçu comme polycentral à la mention des lieux de chant 310
4.3.3.2. Shanghai, un lieu d'émulation artistique internationale rendue visible par l'étude de ses lieux de chant 311

Chapitre 5. Une construction politique et officielle de la ville perceptible par l'étude de ses lieux de chant 317

5.1. Les lieux de chant, indicateurs des différentes étapes de construction de la ville 317
5.1.1. Jing'an, Xuhui, Huangpu : des arrondissements aux nombreux bars et théâtres hérités des anciennes concessions 317
5.1.2. Les étapes contemporaines du développement de la ville, lisibles par l'étude des lieux de chant 321
5.1.2.1. Une implantation des lieux de chant qui témoigne d'une partie ouest de la ville-centre développée en priorité 321
5.1.2.2. Le peu de lieux de chant présents dans la partie est de la ville, signe d'un investissement plus tardif de la zone 324
5.1.2.3. Une mise en valeur des arrondissements par le chant, un atout culturel de (re)développement 326
Les grands théâtres, des lieux à l'architecture spécifique, synonyme d'une visibilité accrue, notamment dans les arrondissements périphériques 326
Chanter en des lieux emblématiques de chacun des arrondissements, une manière pour la Municipalité de promouvoir l'ensemble de la métropole shanghaienne 330
5.2. Une politique de patrimonialisation décidée par la Municipalité en accord avec les directives nationales 335
5.2.1. Une multiplication des lieux consacrés à l'opéra, conséquence d'une patrimonialisation culturelle entreprise à l'échelle nationale 335
5.2.1.1. Théâtres et centres culturels des communautés résidentielles, des lieux pensés en partie pour la pratique de l'opéra et en constante augmentation 335
5.2.1.2. Des directives nationales de préservation à l'origine de ce nouvel engouement pour les opéras locaux 339

5.2.1.3. À Shanghai, des directives nationales appliquées à l'échelon municipal propices au développement des activités en lien avec l'opéra 342
Une aide municipale pour la construction et la restauration des théâtres concentrée sur la période 2016-2020 342
La multiplication des centres culturels des communautés résidentielles et des parcs, une priorité municipale qui favorise les activités d'opéras 349
L'encadrement financier du prix des billets d'opéra chinois, un atout pour la fréquentation 350
Un soutien financier pour encourager le développement des troupes de théâtre et le renouvellement des pièces d'opéra 351
Promouvoir les opéras provinciaux par l'intermédiaire des média, une aide municipale afin de favoriser la visibilité des troupes et théâtres d'opéra 354
5.2.2. Une relocalisation des bars, signe d'une politique municipale de patrimonialisation historique élitiste 357
5.2.2.1. Des bars emblématiques fermés dans l'hypercentre, alors que de nombreux sont ouverts sur le Bund 357
5.2.2.2. Une stratégie municipale de patrimonialisation du Bund, explication possible de la nouvelle concentration de bars sur le Bund 359
5.2.2.3. Une zone patrimonialisée tournée avant tout vers la consommation de luxe 367
5.3. Une gentrification de l'hypercentre shanghaien soutenue par la Municipalité et rendue visible par l'étude des environs des lieux de chant 371
5.3.1. Le quartier formé par la rue Yan'an (ouest), la rue Changshu, la rue Fuxing (ouest) et la rue Wukang , un quartier qui accueille théoriquement des lieux de chant variés mais dont certains types s'avèrent en réalité fermés 371
5.3.2. Un quartier en cours de gentrification, possible origine de la disparition progressive des bars et karaokés 373
5.3.2.1. Plusieurs indices d'un quartier en cours de gentrification 373
5.3.2.2. Les conséquences directes de la gentrification sur les bars et les karaokés 377
5.3.3. Une gentrification soutenue par l'État à l'origine d'une possible réorganisation, à terme, de la répartition des lieux de chant au sein de la métropole 379
5.3.3.1. Le centre-ville shanghaien, une zone gentrifiée par l'action directe de la Municipalité 379
5.3.3.2. Vers un centre-ville où théâtres et centres culturels se concentrent et des périphéries où bars et karaokés se réimplantent ? 383
Chapitre 6. Une fabrication de la ville par le bas, rendue visible par l'étude des lieux de chant 389
6.1. Les lieux de chant, une manière pour les résidants de s'approprier, selon différents modes, l'espace urbain construit par la Municipalité 389
6.1.1. Réagencer et aménager les lieux de chant mis à disposition dans la ville pour se les approprier, une manière de pratiquer la ville et de la fabriquer a minima 389
6.1.2. Transformer un espace public en lieux de chant, une participation directe à la fabrique urbaine par un changement de finalité de l'espace – L'exemple du parc Lu Xun 390
6.1.2.1. Le parc Lu Xun, un parc public pensé pour accueillir tout un chacun 390
6.1.2.2. Détourner le mobilier urbain de base, une participation à la fabrique urbaine par une appropriation matérielle de l'espace 391
6.1.2.3. Transformer un lieu conçu comme symbolique par la Municipalité en lieu d'activités artistiques, une manière de désacraliser l'espace et d'en faire un lieu animé 394
6.1.2.4. Le parc Lu Xun : un parc dont le caractère public est remis en cause lorsque des activités artistiques y sont organisées spontanément par les résidants 398
6.1.3. S'approprier par le chant un espace urbain ouvert, une manière de fabriquer de nouveaux espaces dans la ville 403
6.2. Faire entendre sa voix, expression d'un droit à la ville en Chine 406

6.2.1. Des stratégies d'appropriation variées en vue de faire naître puis perdurer et parfois reconnaître par la Municipalité les lieux de chant initialement fabriqués par les chanteurs amateurs 406
6.2.1.1. Respecter les règles fixées par la Municipalité pour obtenir un lieu dédié afin de pratiquer une activité de chant 406
6.2.1.2. Contourner ou s'adapter aux règles fixées par les autorités publiques pour faire perdurer des activités de chant en un lieu précis 408
6.2.1.3. Coopérer avec les autorités publiques pour obtenir des aménagements et ainsi pérenniser les lieux de chant initialement spontanés 412
6.2.2. Des stratégies variées d'appropriation à l'origine d'une fabrication urbaine qui recoupent plusieurs aspects du droit à la ville 416
6.3. Une coproduction urbaine aux aspects de gouvernance participative qui se traduit dans les faits par un encadrement accru des activités de loisirs 418
6.3.1. Un objectif de coproduction urbaine inscrit dans les plans quinquennaux, signe d'une volonté de renforcer la gouvernance participative 418
6.3.1.1. La gouvernance sociale, un mode de gouvernance participative en Chine 418
6.3.1.2. Des processus participatifs, qui mettent à l'honneur le peuple, expérimentés à plusieurs niveaux et réaffirmés dans les derniers plans culturels de la ville de Shanghai 421
6.3.2. Une inclusion des organisations sociales au cœur de la gouvernance, synonyme d'encadrement du peuple 423
6.3.2.1. Des organisations sociales aux contours flous mais qui, toutes, sont en lien avec le Parti communiste chinois 423
6.3.2.2. Des organisations sociales placées au cœur de la gouvernance en vue de renforcer la sécurité nationale 426
6.3.2.3. Inclure les organisations sociales au sein de la production culturelle et urbaine de Shanghai, un objectif inscrit dans les 13ème et 14ème plans de la métropole 427
6.3.3. Un renforcement de l'encadrement des activités culturelles, synonyme de disparition de certaines activités spontanées ? 430
6.3.3.1. Des activités de chant de plus en plus contrôlées dans les parcs… 430
6.3.3.2. … au risque de voir disparaître certaines d'entre elles 433
Conclusion de la deuxième partie 439
Partie 3. Le chant en temps de crise, expression accrue de la politisation de cette activité en Chine 441
Chapitre 7. Le chant, une ressource face aux difficultés liées au covid-19 443
7.1. Le chant, une activité refuge pour la population en temps de crise 443
7.1.1. Des initiatives populaires et collectives de chant à distance pour tenir ensemble 443
7.1.1.1. Chanter des chansons patriotiques aux fenêtres pour faire société 443
7.1.1.2. . Organiser des concerts et des concours de chant aux fenêtres, une manière de passer le temps et de se divertir le temps des confinements 449
7.1.1.3. Chanter en chœur en ligne, une manière de maintenir des activités culturelles collectives en temps de pandémie 455
7.1.2. Des activités de chant qui s'adaptent et qui se maintiennent malgré une modification du rapport à l'espace 459
7.1.3. Le chant, une activité qui guérit au cœur de la pandémie 463
7.2. Les chanteurs professionnels, un appui pour la population lors de la survenue de la crise du covid-19 466
7.2.1. Des chansons d'artistes et de célébrités pour rappeler les gestes barrières à chacun et tenter de limiter la dissémination du virus 466
7.2.1.1. Des chansons enfantines pour sensibiliser la population dès son plus jeune âge 466

7.2.1.2. Des chansons grand public dont l'objectif est de s'adresser à l'ensemble de la population 469
7.2.2. Au cœur de la crise, chants et clips d'encouragement, une manière pour les artistes de soutenir leurs concitoyens 475
7.2.2.1. Des initiatives individuelles des artistes pour rendre hommage aux héros du quotidien 475
7.2.2.2. Des chansons collectives plus largement diffusées 479
7.2.3. Des chansons d'artistes le plus souvent caritatives 482
7.2.3.1. L'épidémie de Sras de 2003, moment catalyseur pour les chansons caritatives 482
7.2.3.2. Pendant l'épidémie de covid-19, des chansons caritatives personnelles au visuel généralement sobre 486
7.2.3.3. L'épidémie de covid-19 à l'origine d'une multiplication de chansons caritatives collectives qui s'appuient sur des images officielles 488
7.3. Face au covid-19, le chant, un outil de propagande mobilisé par le gouvernement 491
7.3.1. Des chansons antiépidémiques commandées par le Parti 491
7.3.1.1. « Croyez-le, l'amour triomphera », un exemple de chanson créée sous les directives de l'État 491
7.3.1.2. Des chansons antiépidémiques regroupées dans deux recueils nationaux 495
7.3.2. Des chansons antiépidémiques mobilisées par le gouvernement à différents moments de la pandémie 500
7.3.2.1. Remercier les soignants en chanson, une fois le premier pic de la crise passé 500
7.3.2.2. Une stratégie de soutien de la population en chanson mise en place à chaque nouveau confinement 503
7.3.2.3. Le chant, un outil mobilisé pour promouvoir la stratégie de prévention de l'épidémie 507
7.3.3. L'ensemble des échelons du PCC directement mobilisés pour créer et promouvoir des chansons de soutien 511
7.3.3.1. Une mobilisation de nombreuses instances nationales directement gérées par le Parti 511
7.3.3.2. Du rang provincial au rang municipal, des chansons de propagande créées par les échelons intermédiaires du Parti 514
7.3.3.3. Les cellules du Parti les plus locales à l'origine de nombreuses initiatives de chant d'encouragement 517

Chapitre 8. Le chant en Chine, un outil politique perçu à l'international pendant la pandémie de covid-19 523

8.1. Le chant pendant la pandémie, une manière pour la Chine de se repositionner à l'international 523
8.1.1. Relayer les chants de soutien adressés à la Chine, une manière pour le gouvernement chinois d'insister sur le soutien international adressé à son pays 523
8.1.1.1. Une mobilisation spontanée de plusieurs écoles étrangères mise en avant par les sites d'informations en Chine 523
8.1.1.2. Une mobilisation en chanson des artistes professionnels étrangers pour soutenir la Chine, largement relayée par les médias chinois 530
8.1.2. Les Chinois chantent à leur tour pour soutenir les pays nouvellement touchés par la pandémie 536
8.1.2.1. Un soutien initial relayé par les institutions chinoises implantées à l'étranger 536
8.1.2.2. Un soutien en chanson aux pays étrangers initié par les différentes antennes internationales de la CCTV 540
8.1.3. Le chant, un signal donné au monde de la capacité de résilience de la Chine 545
8.1.3.1. Une médiatisation gouvernementale de l'adaptation des activités d'opéra pendant la pandémie de covid-19 545
8.1.3.2. Une reprise des activités de chant, synonyme de retour à la normale en Chine 548
8.2. Le chant, un outil de *soft power* culturel qui apparaît pleinement remobilisé au moment de la pandémie 551
8.2.1. Naissance et reconnaissance du concept de *soft power* culturel en Chine 552
8.2.2. Une définition et des objectifs multiples du *soft power* chinois 554

8.2.3. Un *soft power* chinois aux outils variés 556
8.2.4. Un *soft power* chinois aux retombées variables selon les pays 561
8.3. Une politique interne d'encadrement de la population appuyée par le chant particulièrement perçue à l'étranger durant la pandémie de covid-19 562
8.3.1. La campagne de vaccination chinoise, un premier épisode de médiatisation à l'étranger du chant comme outil de propagande en Chine 562
8.3.2. Un contrôle des répertoires de chants exposé par les médias étrangers suite à la pandémie 566
8.3.3. Une répression des activités de chant spontanées à Shanghai, largement relayée par les médias étrangers 574
Chapitre 9. Une existence de chants contestataires en Chine particulièrement relayée à l'étranger lors de la pandémie de covid-19 581
9.1. Le chant, un moyen de contester mobilisé par la population pendant la pandémie de covid-19. 581
9.1.1. Shanghai, fin 2022, une contestation en chansons contre la politique zéro covid 581
9.1.1.1. Chanter ensemble pour protester – un moyen de contestation largement mis en œuvre en novembre 2022 581
9.1.1.2. Des chansons écrites en soutien aux actions des manifestants 586
9.1.2. Une contestation en chanson qui existait depuis plusieurs mois dans différentes villes du pays 591
9.1.2.1. Une contestation « indirecte » qui s'exprime avec un registre de chant choisis 591
9.1.2.2. Une contestation affichée de la part de la population contre les décisions politiques concernant le chant pendant la pandémie 592
9.1.3. Relayer et écrire de nouveaux chants contestataires en réponse à la censure 596
9.2. Une médiatisation internationale du chant comme moyen de contestation en Chine mise en exergue lors des manifestations hongkongaises des années 2010 602
9.2.1. En 2014, une émergence de chansons nouvelles, écrites spécifiquement pour le Mouvement des parapluies 602
9.2.2. Le chant, un outil de contestation revendiqué comme tel lors des manifestations de 2019 607
9.2.2.1. Des chansons préexistantes reprises comme symboles de la lutte contestataire 609
9.2.2.2. Composer de nouvelles chansons pour mobiliser les manifestants et encourager leurs luttes 614
9.3. Les chants de contestation, signes des liens qui existent entre différents territoires sous influence chinoise 621
9.3.1. Une opposition en chanson entre Hong Kong et la RPC, évocatrice de tensions politiques 621
9.3.2. Un soutien en chanson aux manifestants pro-démocratie de Hong Kong de la part d'artistes originaires de pays voisins 626
9.3.3. Des chants de contestation envers la politique menée en Chine 630
Conclusion de la troisième partie 637
Conclusion 639
Intégrer le terrain « à distance » aux études centrées sur la production de l'espace 641
Une réflexion méthodologique sur la notion de terrain à distance 641
Une étude sur les liens entre la musique et l'urbain, qui participe aux travaux de recherches menés jusqu'alors dans ce domaine 643
Rendre visible l'encadrement global exercé par les autorités en Chine 644
Une utilisation officielle du chant au sein de nombreuses politiques 644
Rendre compte de l'implication de l'ensemble des échelons administratifs du Parti dans l'encadrement de la société 646
Redonner une visibilité aux initiatives populaires en contexte autoritaire 647

Une participation active de la population à la vie sociale et urbaine 647
Étudier le chant pour rendre compte de l'existence d'une contestation populaire en Chine 648

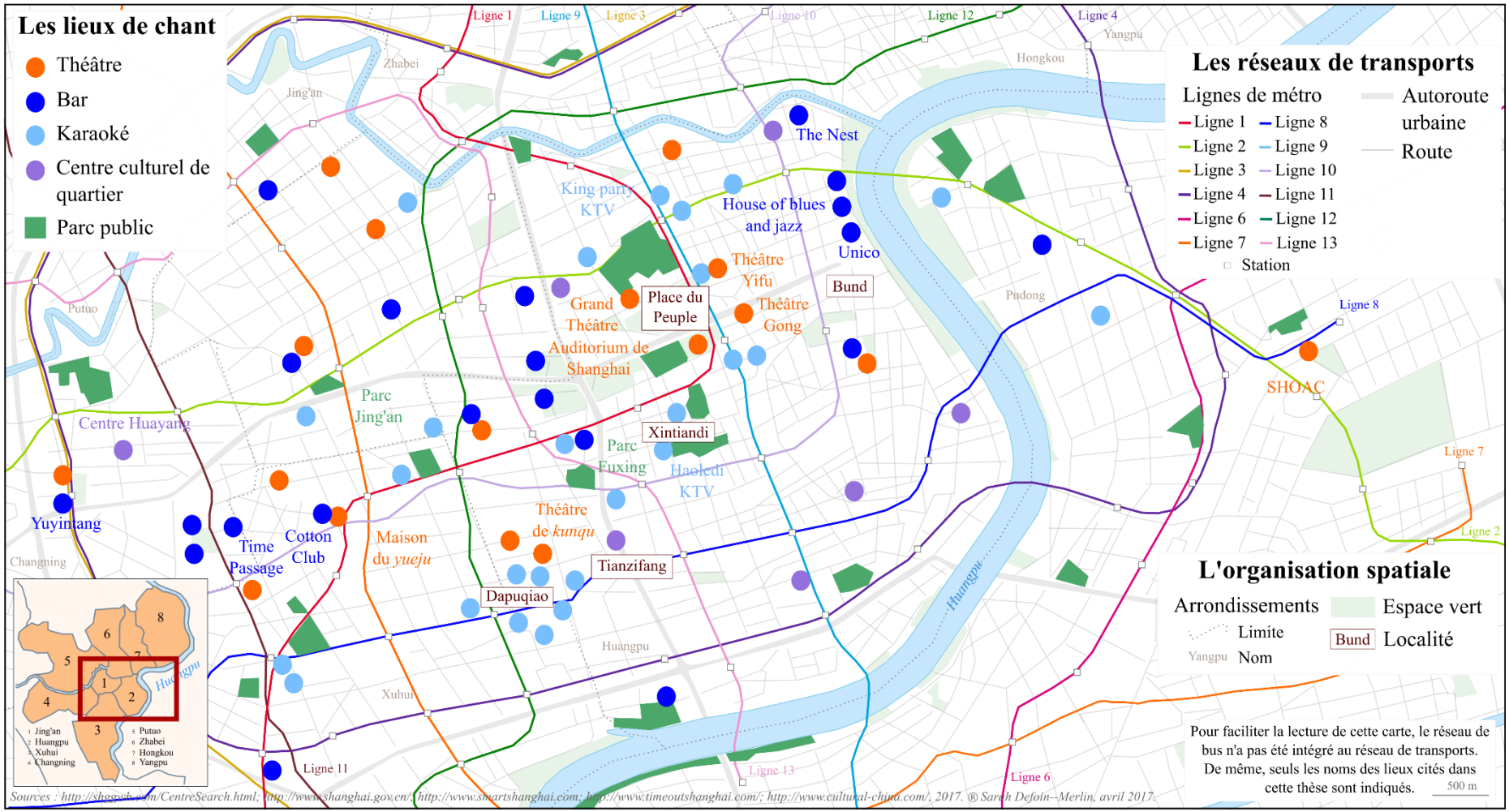
Annexes 649
Annexe 1 : L'équivalence entre le système scolaire chinois et le système scolaire français ... **651**
Annexe 2 : La grille d'observation utilisée dans les parcs **652**
Annexe 3 : La liste et les caractéristiques des personnes interrogées lors de l'enquête de terrain de 2017 ..... **654**
Annexe 4 : Une présentation du panel de la population étudiée lors de l'enquête de terrain menée en 2017 ..... **669**
Annexe 5 : La grille d'entretien utilisée pour interroger les chanteurs dans les parcs **672**
Annexe 6 : L'évolution de la mention des cas de covid-19 au sein des journaux télévisés (*xinwen lianbao*) des principales chaînes de la CCTV (en particulier CCTV 13 / CCTV 4 / CCTV 2) entre le 31.12.2019 et le 01.02.2020 ..... **673**
Annexe 7 : Le colloque « Musique & Attachement – Lieux, scènes et territoires musicaux », entre interdisciplinarité et interculturalité **685**
Annexe 8 : La programmation du théâtre Yifu en mars 2017 ..... **689**
Annexe 9 : Le détail des activités proposées au centre culturel de la communauté résidentielle de Chengjiaqiao en 2017 ..... **690**
Annexe 10 : Les vidéos chantées réalisées par chacun des arrondissements de la métropole shanghaienne sur la chanson « Moi et ma patrie » **691**
Annexe 11 : Compte rendu d'observation rue par rue du quartier étudié, observations réalisées les mardi 21 mars 2017 de 9h 04 à 11h 23 et jeudi 23 mars 2017 de 10h 32 à 13h 36 ..... **699**
Annexe 12 : Le clip-vidéo « Voix d'avril » réalisé en avril 2022 pour contester la politique zéro covid et rapidement censuré **709**
Annexe 13 : « À la volonté du peuple » de la comédie musicale *Les Misérables*, une chanson contestataire utilisée à de nombreux moments clés du mouvement anti-Elab **710**

Sources et références bibliographiques 711
Articles scientifiques **711**
Rapports officiels – Plans d'urbanismes **733**
Articles journalistiques **736**
Sites internet **746**
Liens vers les sites Internet des musiques présentées **755**

Table des illustrations 763
Table des cartes **763**
Table des planches **764**
Table des photos **769**
Table des figures **770**
Table des tableaux **771**
Table des annexes **772**

Table des matières 773

Carte de la distribution des lieux de chant à l'échelle de la ville-centre de Shanghai



Résumé

En Chine, le chant est une activité pratiquée par un grand nombre d'amateurs et de professionnels dans des lieux variés. Perçu comme un vecteur de morale, le chant est également considéré depuis plusieurs siècles comme un outil politique par le pouvoir en place. Les analyses menées dans cette thèse entendent mettre en avant le caractère contemporain de cette dimension politique du chant, à l'œuvre aussi bien dans le développement urbain qu'en termes d'encadrement de la population, notamment en temps de crise.

Dans une démarche de géographie musicale et d'*Urban Music Studies*, les lieux de chant sont envisagés comme des géo-indicateurs de l'organisation socio-politique et de la production urbaine de la métropole shanghaienne. L'étude des lieux de chant renseigne ainsi sur la construction de la ville décidée par les autorités locales, dans le cadre notamment de stratégies de patrimonialisation et de gentrification basées sur une reconstruction culturelle. Cette évolution du tissu social et urbain de la métropole s'accompagne également d'une fabrication urbaine, notamment lorsque certains chanteurs s'approprient des espaces publics, le temps de leurs activités.

L'utilisation politique du chant est apparue de manière plus marquée lors de la gestion du covid-19 par le gouvernement chinois. L'analyse des effets de cette pandémie sur l'espace social et politique illustre la persistance, en Chine, du chant comme un moyen de communication et de revendication, mobilisé aussi bien par le gouvernement que par la population. Les conséquences de cette crise ont également donné lieu à une réflexion sur la récolte de données exclusivement en ligne, qualifiée ici de terrain médiatisé.

Mots-clés : chant, géographie musicale, dynamiques socio-spatiales, organisation et production urbaines, pandémie de covid-19, terrain « à distance », communication politique

Abstract

In China, singing is an activity practiced by a large number of amateurs and professionals in various places. Perceived as a vector of morality, singing has been considered for several centuries as a powerful political tool by government power. The analyses carried out in this thesis aim to highlight the contemporary nature of this political dimension of singing, which is expressed both in urban development and in terms of the supervision of the population, particularly at times for crisis.

Situated within music geography and Urban Music Studies approaches, this thesis considers singing places as geo-indicators of the socio-political organisation and urban production of the Shanghainese metropolis. The study of singing places provides information on the construction of the city as being determined by the local authorities. In particular, singing can be examined within the framework of heritage and gentrification based on cultural reconstruction strategies. This evolution of the social and urban environment of the metropolis works in tandem with urban fabric. In particular, certain singers can be observed to appropriate public spaces, during the time of their activities.

The political dimension of singing appeared more pronounced during the management of covid-19 by the Chinese government. The analysis of the effects of this pandemic on the Chinese social and political space illustrates the persistence of singing as a means of communication and advocacy, mobilised both by the government and by population. The consequences of this crisis were also at the root of a reflection on the data collection primarily online, qualified here as "mediated fieldwork".

Keywords: singing, music geography, socio-spatial dynamics, urban organisation and production, covid-19 pandemic, "online" fieldwork, political communication