

BEIJING

北京

Raconter l'histoire
de Beijing

Janvier 2026

Publié le 25 de
chaque mois

Code d'abonnement
postal 82 - 939

Trésors de la ville

ISSN 2095-736X



9 772095 736263



北京
(BEIJING)

Numéro 1, 2026, (total 583)

Supervision

Département de communication du Comité municipal du
PCC à Beijing

Sponsors

Bureau de presse du gouvernement
populaire de Beijing

Centre des échanges internationaux de Beijing

The Beijing News

Éditeur

The Beijing News

Rédacteur en chef

Ru Tao

Rédacteurs en chef exécutifs

An Dun, Xiao Mingyan

Rédacteurs

Wang Wei, Zhang Jian

Rédacteurs photo

Zhang Xin, Tong Tianyi

Rédacteur artistique

Lü Lianghua

Conception créative de la couverture

Zhang Xin

Service de traduction

Shanghai YIGUOYIMIN Translation Service Co., Ltd.

Photo fournie par

Agence de presse Xinhua ; vcg.com ; 58pic.com ;

IC photo ; tuchong.com

Distribution

The Beijing News

Adresse

F1, Bâtiment 10, Fahuayanli, Tiyuguan Lu,

Arrondissement de Dongcheng, Beijing

Tel

+86 10 6715 2380

Fax

+86 10 6715 2381

Imprimerie

Xiaosen Printing (Beijing) Co., Ltd

Code d'abonnement postal

82-939

Date de publication

25 Janvier 2026

Prix

38 yuans

Numéro de série standard international

ISSN 2095-736X

Numéro de série national standard de la Chine

CN10-1907/G0

E-mail

Beijingydx@btmbeijing.net

Photographie de la couverture

Zhang Xin, Tong Tianyi, Zhao Shuhua

Photographie du catalogue

Tong Tianyi

Table des matières

4

Trésors de la ville, précieux à
travers les âges

8

Ustensiles en bronze
– Lumière de la civilisation

18

Transmission par les pierres

28

Splendeurs multiples –
Œuvres d'artisans

34

Peintures Murales
vives et dorées

43

Beauté à travers les
frontières

48

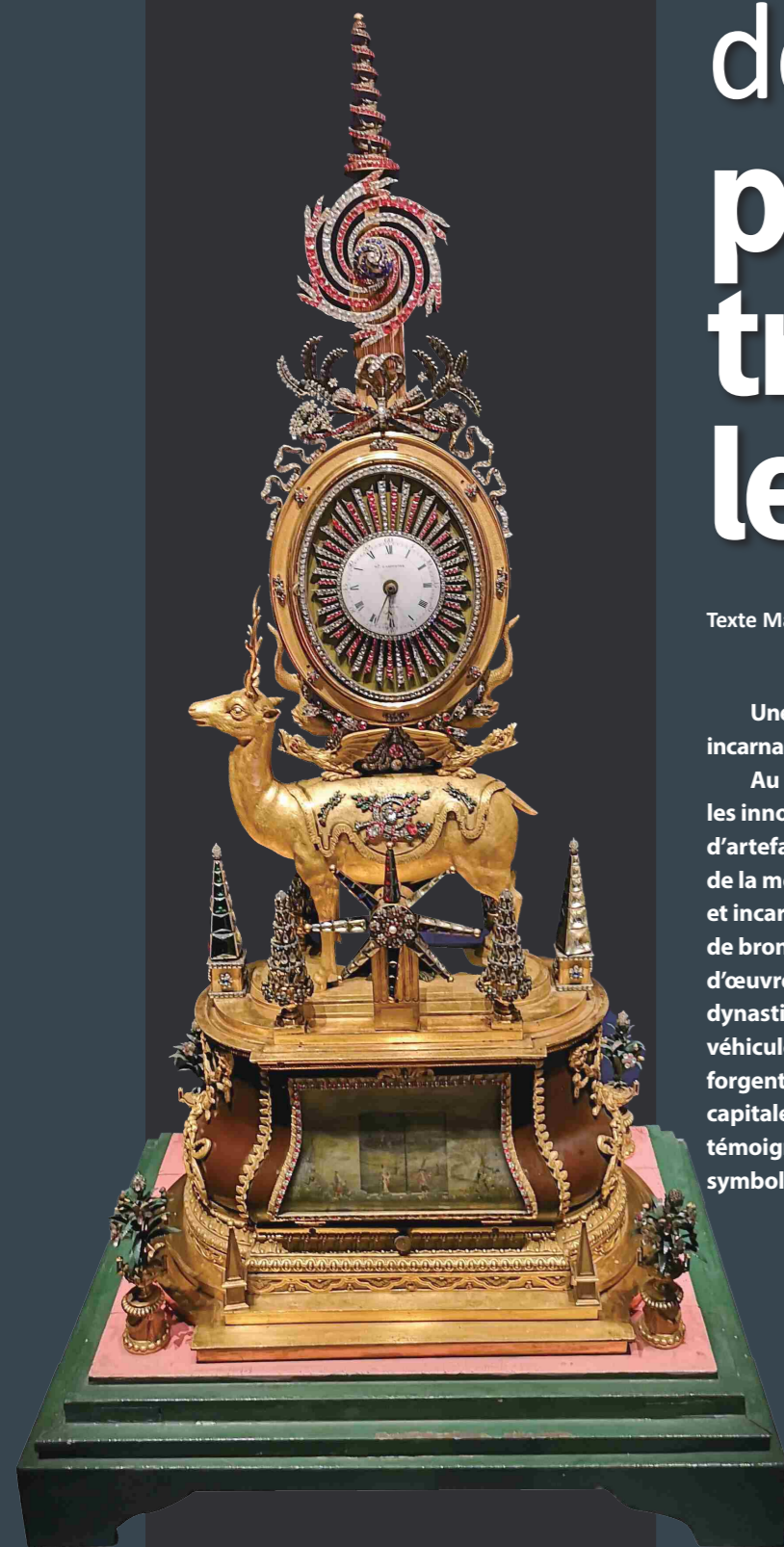
Culture Express

Trésors de la ville, précieux à travers les âges

Texte Ma Kai Photos prises par Tong Tianyi

Une véritable grande ville se doit de posséder des trésors incarnant son génie propre, et Pékin ne fait pas exception.

Au fil des plus de 3 000 ans de civilisation de Pékin, les innombrables biens culturels conservés ne sont pas d'artefacts inertes : ce sont des trésors de la ville, gardiens de la mémoire historique, porteurs de son ADN culturel et incarnations de l'esprit national chinois. Qu'il s'agisse de bronze, de jade, de céramique ou d'autres catégories d'œuvres d'art, ces pièces témoignent de la splendeur des dynasties passées, incarnent l'ingéniosité des artisans et véhiculent des valeurs humanistes profondes. Ensemble, ils forment le fondement spirituel solide de Pékin – ancienne capitale impériale et centre culturel du pays –, à la fois témoignages palpitants de la civilisation chinoise et symboles culturels emblématiques de la ville.





▲ Les visiteurs admirent une statue de Guanyin de la Lune d'Eau, en porcelaine qingbai de Jingdezhen.



▲ Bo Ju Li



▲ Les visiteurs assistent à une projection dans le cinéma à dôme de la Galerie des peintures murales du Temple Fahai.

Les trésors de la ville de Pékin sont les témoins immortels des vicissitudes dynastiques et de l'évolution de la civilisation. Ancienne capitale de six dynasties, Pékin a rassemblé trésors impériaux et chefs-d'œuvre populaires de toutes époques, chacun portant l'empreinte indélébile de son époque. Des vases rituels en bronze des dynasties Shang et Zhou aux objets de cour exclusivement réservés aux empereurs des dynasties Yuan, Ming et Qing, chaque pièce trace avec clarté la trajectoire de l'évolution de la civilisation chinoise.

Les bronzes exhumés sur le site de Liulihe ont levé le voile sur l'histoire de la première capitale du royaume de Yan, un État féodal chinois antérieur aux périodes des Printemps et Automnes puis des Royaumes combattants. Porteurs d'une maîtrise exceptionnelle de la fonte au début des Zhou occidentaux, ils retracent par leurs inscriptions la fondation de Pékin il y a plus de 3 000 ans.

Les sutras en pierre conservés sur la colline éponyme et au temple Yunju

constituent une merveille culturelle d'une ampleur exceptionnelle. Surnommés pour cela « le Dunhuang de Pékin », en référence aux célèbres grottes de Dunhuang (Gansu), joyau du bouddhisme chinois, ces textes sacrés, sculptés sans interruption pendant des millénaires, attestent par cette entreprise colossale, unique au monde, d'un lien indéfectible avec la continuité de la civilisation chinoise.

Imprégnée d'une riche culture religieuse, Pékin a vu naître de nombreux trésors d'un charme unique, dont l'art statuaire bouddhique est l'emblème. Conservées dans les temples et musées de la ville, ces œuvres d'un artisanat exquis expriment, par la grâce de leurs formes et par l'éclat de leurs couleurs, tant la puissance de la foi que le sommet de l'art.

Les peintures murales du temple Fahai, incarnation suprême de l'art mural sous les Ming, soutiennent la comparaison avec les fresques de la Renaissance européenne. Dotées d'une composition rigoureuse, d'une palette riche et d'un pinceau méticuleux, elles allient valeur

historique, artistique et scientifique, se démarquant comme un joyau rare du patrimoine pékinois.

Ces trésors nationaux, ces chefs-d'œuvre d'un artisanat minutieux, tissent la trame même de la civilisation pékinoise, depuis les origines du royaume de Yan jusqu'à l'apogée de la capitale impériale. Ainsi, le patrimoine millénaire et le rayonnement artistique de cette cité ancienne traversent les âges, éclairant d'une même lumière le passé comme le présent.

Les trésors de la ville de Pékin incarnent l'ingéniosité exceptionnelle des artisans chinois et leur quête artistique de perfection. Depuis la haute antiquité, Pékin a attiré les artisans talentueux de toute la Chine, donnant naissance à d'innombrables chefs-d'œuvre artistiques transmis de génération en génération. Les techniques artisanales, qu'il s'agisse de la fonte du bronze, de la sculpture ou de la céramique, ont quant à elles atteint un niveau d'excellence après des siècles de polissage et de perfectionnement.

Leur maîtrise technique allait de pair avec une connaissance intime de la matière. Ils portèrent à son comble l'austère densité du bronze comme la pulpeuse translucidité du jade. C'est de cette antithèse vivante que naquit un style sans équivalent. Ce style trouve son expression suprême dans les motifs et les formes qui, épousant l'âme de l'objet, incarnent les aspirations des ancêtres à une vie meilleure et leur perception du monde naturel, devenant ainsi la synthèse parfaite du geste artisanal et du génie civilisationnel chinois.

Les trésors de la ville de Pékin portent en eux les aspirations spirituelles et les racines culturelles de la nation chinoise. Ces biens culturels sont loin d'être de simples artefacts inertes : ils sont imprégnés d'une signification spirituelle profonde et pérenne. L'ordre rituel des objets en bronze, la merveille artistique des sutras en pierre du temple Yunju et l'esprit esthétique des statues de toutes époques, tout en incarnant la solennité des rites et cérémonies religieux, sont

profondément ancrés dans le sol de la culture nationale, formant un élément essentiel de l'esprit national. Ils sont le fidèle miroir de l'univers spirituel de nos ancêtres, une source intarissable d'inspiration de nourriture spirituelle aux générations futures, et jettent des bases solides pour que les contemporains affermissent leur confiance culturelle et perpétuent cet héritage.

Les trésors de la ville de Pékin rencontrent une renaissance dynamique dans le processus de transmission intergénérationnelle. La valeur essentielle du patrimoine culturel réside dans sa transmission et sa mise en valeur : Pékin met en œuvre de nombreuses mesures concrètes pour donner véritablement vie à ces artefacts longtemps endormis. Les restaurateurs de biens culturels prolongent la vie de ces pièces grâce à leur dévouement et leur savoir-faire méticuleux, restaurent les trésors endommagés et leur redonnent leur éclat d'antan. Les grands musées, quant à eux, recourent à des formes variées –

expositions numériques, développement de produits culturels créatifs – pour faire sortir ces biens culturels des réserves et les rendre accessibles au grand public.

Les galeries virtuelles, la modélisation 3D et autres innovations numériques dépassent les limites du temps et de l'espace, rendant ces trésors millénaires accessibles à tous. Les produits culturels créatifs intègrent naturellement ces anciens symboles culturels dans la vie quotidienne des contemporains, réalisant une fusion harmonieuse entre tradition et modernité. Divers événements culturels thématiques suscitent sans cesse l'affection et l'appropriation du public envers la culture traditionnelle chinoise. Parallèlement, ces trésors traversent les frontières via les échanges culturels sino-étrangers, devenant des vecteurs essentiels de dialogue et d'apprentissage mutuel entre civilisations, et manifestent ainsi l'esprit international, ouvert et inclusif de Pékin.

Les trésors de la ville de Pékin sont le plus précieux trésor culturel de la ville, ainsi que de brillants trésors dans l'immense firmament de la civilisation chinoise. Ils témoignent de millénaires de vicissitudes historiques, incarnent le dévouement et le savoir-faire inestimable de générations d'artisans, et portent l'esprit de la nation chinoise – constituant à la fois une carte de visite culturelle distinctive de Pékin et un symbole spirituel de la nation.

Préserver, transmettre et valoriser ces trésors emblématiques : telle est la responsabilité inaliénable de notre génération. S'appuyant sur ces biens culturels, nous puisons la sagesse historique du passé, perpétons notre ADN culturel et faisons rayonner à nouveau ces trésors millénaires. Ainsi, la flamme de la civilisation chinoise brûlera éternellement, révélant au monde entier le charme unique de la culture chinoise. Ces trésors continueront de témoigner du développement de Pékin à l'ère contemporaine, servant de trait d'union entre le passé et le présent, et de passerelle vers l'avenir – et à jamais scintiller au firmament de la civilisation chinoise.

Ustensiles en bronze – Lumière de la civilisation

Texte Ma Kai Photos prises par Tong Tianyi, Zhao Shuhua

En 2025, alors que le site de Liulihe (district de Fangshan, Pékin) est élu parmi les « Dix grandes découvertes archéologiques de 2024 », sa candidature au Patrimoine mondial est officiellement inscrite dans les propositions du 15^e Plan quinquennal de Pékin. Ce site de l'État feudataire des Zhou occidentaux, salué comme « l'origine de Pékin », a de nouveau éveillé une rêverie sans borne sur trois millénaires de civilisation. Parmi les codes civilisationnels de cette ancienne cité, rien n'est plus brillant que les bronzes découverts. Symbole de l'autorité des seigneurs de Yan, ils incarnent les rituels et systèmes musicaux de l'époque, témoignent des échanges culturels interrégionaux et constituent le trésor de la cité pour les générations futures.

Appelé « métal de bon augure » dans l'Antiquité chinoise, le bronze était la matière première la plus précieuse des dynasties Shang et Zhou. Les bronzes de Liulihe dessinent vividement la culture de l'État de Yan au début des Zhou occidentaux, tout en apportant des preuves matérielles irréfutables de l'histoire de Pékin — une ville de plus de trois millénaires.



Nom chinois : Jin Ding
Emplacement : Musée de la Capitale
Période : début de la dynastie des Zhou occidentaux
Dimensions : hauteur totale 62 cm, diamètre du bord 47 cm, poids 41,5 kg
Date de découverte : 1974

Ding & Li – Combinaison de la force & beauté

Dans le système rituel et musical des Zhou occidentaux, le ding (tripode) et le li (trépied de cuisson) étaient non seulement d'importants ustensiles et objets cérémoniels, mais aussi de véritables marqueurs du rang et du statut social. Parmi les bronzes découverts sur le site de Liulihe (district de Fangshan), le Jin Ding et le Bo Ju Li représentent sans conteste l'apogée respective des dings et des lis. Conservés conjointement au Musée de la Capitale, ils sont devenus les joyaux de sa collection.

Exhumé en 1974 de la tombe M253 sur le site de Liulihe (district de Fangshan), le Jin Ding stupéfia immédiatement le monde archéologique. Plus grand et plus massif des bronzes rituels conservés à Pékin, il est surnommé le « Géant du bronze ancien de Pékin ». Son allure imposante et majestueuse se distingue par un rebord à lèvres carrées légèrement rentrante, des anses dressées, une panse généreusement bombée et trois pieds en forme de sabot qui lui confèrent une assise d'une parfaite

stabilité. Dépourvu de tout ornement superflu, sa patine lisse dégage une noblesse toute royale. Son style, en parfaite conformité avec celui des bronzes Shang et Zhou du bassin du Fleuve Jaune, atteste des liens culturels étroits unissant, il y a plus de trois mille ans, la région de Pékin au cœur central de la civilisation chinoise.

Bien que sobre, son décor révèle une grande ingéniosité. Les anses sont ornées à l'extérieur de motifs de dragons Kui (dragons mythiques) à corps sinueux et lignes fluides, leurs têtes se faisant face comme pour garder le contenu. Sous le rebord, six groupes de masques animaliers (taotie), articulés autour de nervures verticales saillantes (feileng), ornent la panse : yeux écarquillés, crocs légèrement apparents, ils allient la férocité mystérieuse des décors de la dynastie Shang à l'élégance régulière du début des Zhou occidentaux. Les bases des pieds portent des masques animaliers simplifiés, agrémentés de trois cordons en relief, renforçant la solidité des pieds. Tous ces décors respectent strictement les normes rituelles des Zhou occidentaux, indiquant subtilement le haut statut du défunt.

Sa valeur fondamentale réside

surtout dans les 26 caractères gravés sur la paroi intérieure de son ventre — une pierre angulaire de l'histoire de Pékin. L'inscription relate : le Marquis de Yan ordonna au noble Jin de se rendre à Zongzhou (région actuelle de Xi'an, Shaanxi) pour offrir des provisions au Tai Bao Shao Gong - Shi ; le jour Gengshen, le Grand Protecteur l'a récompensé de monnaies en coquillages ; pour commémorer cet honneur, Jin fit fondre ce ding avec les cauris reçus en récompense, afin d'en immortaliser le souvenir.

Du point de vue technique, le Jin Ding est un modèle de la fonderie de bronze au début des Zhou occidentaux. La présence de trois cavités circulaires sur le fond intérieur, en vis-à-vis de chaque pied, atteste de la technique de fixation du noyau interne lors de la fonte, garantissant ainsi la stabilité et la régularité de l'ensemble. Son corps a nécessité l'assemblage de multiples moules : fabrication des moules, fusion du cuivre, coulage, finition — toutes ces étapes démontrent un savoir-faire exceptionnel et une collaboration rigoureuse. Cela prouve non seulement qu'une industrie de fonderie à grande échelle existait déjà dans

l'État de Yan au début des Zhou, mais aussi que la civilisation matérielle de la région de Pékin était alors fortement développée et intégrée à la plaine centrale.

Le Jin Ding n'est pas seulement un bronze, mais un monument historique : il porte la mémoire du début de l'histoire urbaine de Pékin (depuis trois millénaires) et témoigne de la mise en œuvre du système d'enfeoffement des Zhou dans le nord de la Chine.

Exhumé lui aussi à Liulihe, le Bo Ju Li est souvent considéré comme l'apogée de l'art du bronze des Zhou occidentaux, grâce à la richesse et à la finesse de ses masques animaliers ornés de cornes de bœuf. Inscrit sur la liste des biens culturels prohibés à l'exportation, il est considéré comme l'un des trésors nationaux de premier ordre.

L'objet se couvre littéralement d'un bestiaire fantastique : pas moins de sept masques animaliers stylisés à cornes de bœuf se répartissent avec une harmonie parfaite entre le bouton du couvercle, la surface de celui-ci et chacune des trois poches. Le col, orné de motifs de dragons Kui, allie majesté et vivacité.

Alliant le relief et la ronde-bosse, ces masques s'organisent dans un savant jeu de symétrie, synthèse parfaite entre l'héritage culturel Shang et l'esthétique nouvelle des Zhou occidentaux. Ils mettent pleinement en valeur le savoir-faire des artisans.

Une inscription de quinze caractères, gravée à l'intérieur du couvercle et sur le col, rappelle que le marquis de Yan récompensa Bo Ju par des cauris, que ce dernier utilisa pour faire fondre ce trépied dédié au culte de son père, nommé Wu.

Présenté en solo lors de l'exposition Tai Bao Yong Yan (Musée de la Capitale, 2025), le Bo Ju Li, petit mais magistral, fusionne art, technique, pouvoir et sacré. Il est l'emblème du bronze de l'état de Yan au début des Zhou occidentaux.

Epopée urbanistique dans l'inscription de Tai Bao Yong Yan

L'ensemble de bronzes « Zuo Ce Huan » (le scribe Huan), exhumé de la tombe



Nom chinois : Bo Ju Li
Emplacement : Musée de la Capitale
Période : Début de la dynastie des Zhou occidentaux
Dimensions : Hauteur totale 33 cm, diamètre du bord 22,9 cm, diamètre du ventre 24,2 cm, poids 7 500 g
Date de découverte : 1974

M1902 sur le site de Liulihe, dans le district de Fangshan, a permis de lever le voile sur les circonstances de la fondation de la capitale de l'État vassal des Zhou occidentaux : les Yan.

C'est précisément à ces inscriptions que le site doit sa sélection parmi les « Dix grandes découvertes archéologiques nationales de Chine 2024 » : une même formule, gravée à sept reprises sur les parois, le fond ou le couvercle de cinq pièces. Ces quatre caractères, « Tai Bao Yong Yan », combinent une lacune dans les annales de l'urbanisme à l'âge du bronze et témoignent de manière tangible des débuts de l'histoire de Pékin, il y a plus de trois millénaires.

On dit qu'il faut répéter trois fois les choses importantes. Il y a plus de trois mille ans, les habitants de Yan l'ont

« répétée sept fois » pour graver dans le bronze l'événement majeur que fut « Tai Bao Yong Yan ». Si la répétition d'inscriptions n'est pas rare sur les bronzes des Zhou occidentaux, sept occurrences sur un même ensemble en soulignent l'importance capitale. Cet ensemble, composé d'un zun, d'un you, d'un jue, d'un zhi et d'un ding, n'est pas le plus précieux en raison de sa forme. Ce sont ces inscriptions répétées qui en font une découverte « d'un poids historique considérable ».

▼ Jin Ding



Le défunt se nommait Huan et occupait le poste de « Zuo Ce » (scribe). Sous les Zhou occidentaux, ce titre désignait un officier chargé de consigner les affaires royales, de rédiger les édits et de superviser les rites, un rôle proche de celui de l'historien ou du greffier de la cour. C'est donc en sa qualité de chroniqueur que Huan nous a légué ce précieux récit de la construction de la capitale de Yan de l'état de Yan des Zhou occidentaux.

La tombe M1902, bien que modeste (7 m², sépulture de noble de rang moyen), a livré un ensemble de bronzes rituels d'une valeur exceptionnelle. En hiver 2021, lors du nettoyage de la tombe, ces pièces ont été transférées en laboratoire pour être nettoyées et étudiées. C'est en ouvrant le couvercle d'un you (récipient à vin) que les archéologues ont fait une découverte capitale : sur la face interne du couvercle et sur le fond du vase apparaissent, parfaitement lisibles, quatre caractères - « Tai Bao Yong Yan ». Au fil du nettoyage, on a découvert que cette inscription ne se limitait pas au you : elle figurait également sur un zun (vase cérémoniel), un jue (coupe à vin), un zhi (gobelet) et un ding (chaudron tripode), soit sept occurrences au total dans la même tombe. Cette répétition insistante montre que « Tai Bao Yong Yan » constituait, aux yeux du défunt Huan, le souvenir le plus précieux - et le message qu'il tenait à transmettre à la postérité.

Derrière l'apparente simplicité de ces quatre caractères, « Tai Bao Yong Yan », se cache une grande richesse historique. Leur découverte revêt une importance décisive et marque le début d'une nouvelle ère dans l'étude de l'histoire de Yan. Si les Mémoires historiques (Shiji) relatent clairement que le roi Wu des Zhou a investi le duc Shao dans l'État de Yan du Nord après sa victoire sur les Shang, sa présence personnelle sur son fief est restée controversée. L'inscription sur les bronzes de Zuo Ce Huan résout ce débat : le duc Shao s'y est rendu et a dirigé personnellement la construction de la capitale. Il s'agit du plus ancien document épigraphique attestant de la fondation de Pékin et fournissant une preuve

archéologique directe de l'ancienneté de la ville, qui remonte à plus de trois millénaires. L'inscription précise également qu'après l'achèvement de la capitale, le duc Shao a célébré un rite sacrificiel dans le palais du marquis de Yan et a gratifié Zuo Ce Huan de cauris. Avec ces monnaies, Zuo Ce Huan fit couler cette série de bronzes pour exprimer sa gratitude au duc Shao et affirmer son statut et sa gloire.

L'inscription « Tai Bao Yong Yan » figurant sur les bronzes de Zuo Ce Huan, ne constitue pas une simple mention écrite. Elle trouve, en effet, une confirmation archéologique éclatante. Lors des fouilles du site de Liulihe, dans le district de Fangshan (Pékin), les archéologues ont mis au jour les vestiges d'une double enceinte fortifiée, dessinant les contours d'une cité dont la superficie atteignait jusqu'à un million de mètres carrés.

La mise au jour de l'enceinte et des douves extérieures est l'une des découvertes les plus passionnantes

de ces dernières années. Entre 2022 et 2024, trois campagnes de fouilles ont permis de mettre au jour l'ensemble de ces vestiges. Les vestiges indiquent une construction au début de la période des Zhou occidentaux, puis un abandon avant le milieu de celle-ci, soit moins d'un siècle plus tard. Une telle configuration à double rempart est rarissime pour un État vassal des Zhou occidentaux. Elle témoigne des exigences défensives de la capitale de l'état de Yan, d'une planification urbaine sophistiquée et de l'importance stratégique cruciale de cet État tampon situé au nord de la dynastie.

Le duc Shao, haut dignitaire de la cour des Zhou, ne s'est pas rendu par hasard en terre de Yan pour y superviser l'édification de la capitale. Aux débuts de la dynastie des Zhou occidentaux, le roi procéda à de vastes enfeoffements afin d'asseoir son autorité sur l'immense région orientale. Yan, confié à un membre du clan royal Ji, fut ainsi établi à la frontière

septentrionale, chargé de la mission cruciale de défendre les marches nord de la dynastie. Sa capitale se devait donc d'être à la mesure de cette tâche : à la fois vaste et solidement fortifiée. Le choix d'une double enceinte, chacune protégée par ses propres douves, répondait précisément à cette exigence stratégique.

La parfaite correspondance entre l'inscription sur les bronzes de Zuo Ce Huan, et les vestiges archéologiques de cette double fortification permet de restituer la scène. On y voit le duc Shao, présent sur place, diriger les travaux : les fossés sont creusés, les remparts édifiés, donnant naissance à une cité imprenable. Une fois la ville achevée, un grand sacrifice fut célébré dans le palais du marquis de Yan pour annoncer l'œuvre accomplie aux puissances célestes, terrestres et ancestrales, et pour récompenser les serviteurs méritants - consolidant par là

même les fondements du pouvoir.

Par ailleurs, l'équipe de la professeure Wu Xiaohong, titulaire de la chaire « Boya » de l'Université de Pékin, a analysé les échantillons osseux et dentaires du défunt Huan, ainsi que les restes fauniques et floraux de la tombe. Les datations obtenues ont permis d'établir que la sépulture a été aménagée avec la plus forte probabilité entre 1045 et 1010 av. J.-C. Cette fourchette chronologique recoupe parfaitement les plus de trois millénaires d'histoire urbaine de Pékin, confirmant rétrospectivement que l'événement « Tai Bao Yong Yan » s'est bien produit il y a plus de trois millénaires. Ainsi, d'un côté, les inscriptions sur les bronzes de Zuo Ce Huan consignent l'histoire par l'écrit ; de l'autre, le site archéologique la révèle et l'authentifie par la matérialité des vestiges. Ces deux sources, se répondant

et se complétant, tissent ensemble la trame d'une épopée fondatrice : celle de la construction de la capitale des Yan sous les Zhou occidentaux.

Histoires cachées dans les trésors en bronze

Outre les bronzes emblématiques que sont le Jin Ding, le Bo Ju li et les bronzes de Zuo Ce Huan, le site de Liulihe à Fangshan a livré de nombreux objets en bronze alliant un savoir-faire exceptionnel à une profonde richesse culturelle. Divers par leur fonction et leur style, ils portent tous une charge historique considérable, constituant autant de témoignages vivants du métissage culturel qui caractérisa la capitale de l'État de Yan.

Kehe & Kelei : Les « preuves d'identité » du premier marquis de Yan

En 1986, deux bronzes au style sobre et majestueux - le Kehe (vase à eau pour les rites) et le Kelei (grand vase de réserve) -



▲ Zuo Ce Huan Ding



▲ Zuo Ce Huan You



▲ Zuo Ce Huan Zhi

Nom chinois : Kehe
 Emplacement : Musée de la Capitale
 Période : Début de la dynastie des Zhou occidentaux
 Dimensions : Hauteur totale 26,5 cm, largeur maximale 26,5 cm, diamètre du bord 14,5 cm, poids 3295 g.
 Date de découverte : 1986



Nom chinois : Kelei
 Emplacement : Musée de la Capitale
 Période : Début de la dynastie des Zhou occidentaux
 Dimensions : hauteur totale 32,7 cm, largeur 26 cm, diamètre du bord et de la base 14,2 cm, poids 4510 g.
 Date de découverte : 1986

furent exhumés de la tombe M1193 sur le site de Liulihe. Cette sépulture, dotée de quatre rampes d'accès – un privilège réservé au roi des Zhou et à une infime élite –, atteste du statut exceptionnel du défunt. La valeur capitale de ces deux pièces réside dans les 43 caractères d'inscription, quasiment identiques, gravés à l'intérieur de leurs couvercles et sur la lèvre de leur ouverture. Elles identifient formellement le défunt comme étant Ke, premier marquis de Yan au début des Zhou occidentaux, et fournissent la preuve archéologique la plus directe du récit historique concernant « l'attribution du fief de Yan au Duc Shao ».

Le Kehe se distingue par une silhouette élancée et ingénieuse : ouverture évasée, lèvre carrée, bec

verseur à l'avant, anse plate à l'arrière, corps globulaire au fond légèrement divisé (fengdang) et presque plat, le tout reposant sur quatre pieds cylindriques. Son couvercle bombé est surmonté d'un bouton en demi-anneau, orné à chaque extrémité d'un mascarons aux yeux et aux cornes proéminents. Une chaînette relie ce bouton à l'anse, alliant praticité et élégance. Son décor est dominé par des motifs d'oiseaux feng (phénix) : quatre paires symétriques de ces oiseaux, sur un fond de motifs yunlei (spiraales évoquant nuages et tonnerre), ornent le couvercle et le col. L'anse, finement sculptée en tête animale aux yeux globuleux et aux cornes saillantes, présente des lignes fluides et raffinées.

À l'inverse de la légèreté du Kehe,

le Kelei impressionne par sa masse imposante : ouverture rétrécie (yankou), bord plat, lèvre carrée, col court, épaule ronde, corps pansu et pied annulaire. Son couvercle plat est muni d'une poignée circulaire. La panse est pourvue de deux anses semi-circulaires en forme de tête animale, tenant chacune un anneau mobile, et d'un nasillon similaire dans sa partie inférieure. Sa décoration est plus sobre : le col est ceinturé par deux cordons en relief ; la partie supérieure de la panse présente une gorge circulaire ; le couvercle et l'épaule sont ornés respectivement de quatre et six motifs de volutes concentriques. Ce motif, courant sur les bronzes Shang et Zhou, symboliserait la lumière et la chaleur, s'accordant parfaitement avec la robustesse du vase.

Les inscriptions constituent la harangue du roi des Zhou au Tai Bao Shao Gong : « Tai Bao, ta clairvoyance et ta loyauté dans le service de ton souverain me comblent. En conséquence, j'ordonne à Ke de se rendre au Yan pour y exercer la charge de marquis. Qu'il s'y établisse, qu'il prenne possession des territoires et des officiers. Qu'il fasse fondre ces vases précieux pour commémorer (cet événement). »

Ce texte décrit clairement la cérémonie d'investiture de Ke comme marquis de Yan et précise que Ke est le fils aîné du Duc Shao. Après la chute des Shang, le Duc Shao s'était vu attribuer le fief du « Yan du Nord », mais retenu à la cour pour assister le roi, il y envoya son fils aîné, Ke – un fait historique que corroborent précisément ces inscriptions. De plus, leur forme et leur technique sont typiques des Plaines centrales, tandis que la mention de tribus nomades du Nord indique que, dès sa fondation, l'État de Yan avait pour mission d'encadrer ces populations et de synthétiser des cultures diverses.

Yu Gui et Bo Yu Gui : Une « belle confusion » de trois millénaires

Parmi les bronzes de Liulihe, l'histoire du Yu Gui (récipient couvert) et du Bo Yu Gui est des plus captivantes. Leur « échange de couvercles vieux de 3000 ans » est devenu un sujet populaire en archéologie et fournit un témoignage précieux sur l'usage des noms (ming) et des noms de courtoisie (zi) sous les Zhou occidentaux. Lors de l'exposition spéciale « Tai Bao Yong Yan » au Musée de la Capitale en 2025, les deux Gui furent présentés côte à côte, dans leur état « erroné » d'origine, permettant aux visiteurs de constater directement ce quiproquo séculaire.

Le Yu Gui fut découvert dans les années 1970 dans la tombe M253, tandis que le Bo Yu Gui fut exhumé en 2021 de la même sépulture, renumérotée M1901. En nettoyant ce dernier, les archéologues furent stupéfaits de constater sa ressemblance frappante avec le Yu Gui : forme ronde, ouverture évasée,

panse bombée, pied annulaire, couvercle à poignée annulaire, et une décoration identique de mascarons (taotie) et de dragons kui sur la panse. La surprise fut plus grande encore concernant les inscriptions. Selon l'usage ritualiste des Zhou, couvercle et corps d'un même vase portaient des inscriptions identiques (duiming). Or, ici, les inscriptions étaient « croisées » : le couvercle du Yu Gui portait l'inscription « Bo Yu », et celui du Bo Yu Gui, l'inscription « Yu ». Il était évident que les couvercles avaient été intervertis lors de la mise en terre, une erreur qui perdura près de trois millénaires jusqu'à leur réunion en 2021.

Ornements en bronze composites à visages humains : Les « visages expressifs » de l'origine de la ville

Au-delà de ces vases rituels étroitement liés au système cérémoniel des Plaines centrales, le site de Liulihe a également livré des bronzes aux caractéristiques typiques des marches septentrionales, dont les



▲ Bo Yu Gui (Gauche), Yu Gui



▲ Ornements en bronze composites à visages humains

ornements composites à visage humain sont un parfait exemple. Leur forme étrange et le style mystérieux de leur décor, très éloignés des motifs habituels des Plaines centrales, révèlent les traces de métissage entre la culture de l'État de Yan et celle des peuples nomades du Nord à l'époque des Zhou occidentaux.

Ces ornements sont constitués de plusieurs éléments assemblés pour former un visage humain stylisé : yeux grands ouverts et globuleux, arête nasale haute, bouche entrouverte aux commissures relevées en un sourire évident. Il s'agirait probablement non pas d'objets utilitaires, mais de parures de bouclier ou d'objets à vocation rituelle, peut-être liés au culte des ancêtres ou à des croyances animistes propres aux populations septentrionales.

Situé aux confins nordiques, à proximité des mondes nomades, l'État de Yan fut le lieu d'échanges culturels intenses. L'apparition de ces ornements en est le produit : ils conservent les techniques de fonte des Plaines centrales tout en intégrant l'esthétique et les croyances des steppes, illustrant le pluralisme et l'ouverture de la culture yan. Leur découverte prouve que

le Yan des Zhou occidentaux n'était pas une enclave culturelle isolée, mais bien un carrefour de civilisations.

Des éléments stylistiques septentrionaux similaires se retrouvent sur d'autres bronzes de Liulihe, comme certains motifs animaliers traités avec une audace et une exagération qui contrastent vivement avec la régularité et l'élégance des décors centraux. Ces objets attestent collectivement que le Yan, tout en adoptant la civilisation ritualiste des Zhou, assimila activement les traits culturels des marches du Nord, forgeant ainsi une civilisation régionale syncrétique.

Du Jin Ding, massif et imposant, au Bo Ju Li, délicat et dynamique ; des bronzes de Zuo Ce Huan aux inscriptions explicites, au Kehe et Kelei qui identifient leur propriétaire ; du Yu Gui et Bo Yu Gui au couvercle échangé depuis trois mille ans, jusqu'aux mystérieux ornements à visage humain – chaque bronze exhumé de Liulihe est un témoin historique, un microcosme de civilisation. Porteurs d'écriture par leurs inscriptions et de sens par leurs décors, ils racontent l'histoire de la fondation du fief de Yan, de son système ritualiste, du métissage

ethnique et des échanges culturels au début des Zhou occidentaux, fournissant une preuve matérielle irréfutable des plus de 3000 ans d'histoire urbaine de Pékin.

Aujourd'hui, la sélection du site de Liulihe parmi les « Dix grandes découvertes archéologiques nationales de 2024 » et l'inscription de sa candidature au patrimoine mondial dans le projet du 15^e plan quinquennal de Pékin ouvrent de nouvelles perspectives pour cette ancienne capitale endormie. À mesure que les fouilles progressent, d'autres trésors de bronze pourraient refaire surface et d'autres énigmes historiques être résolues. Ces bronzes déjà découverts ont toutefois déjà transcendé leur valeur d'objet pour devenir un lien culturel entre le passé et le présent, et le fondement spirituel de la civilisation urbaine pékinoise.

En nous plaçant à ce nouveau point de départ historique, contempler les bronzes de Liulihe, c'est bien plus qu'admirer le savoir-faire et l'esthétique d'il y a trois mille ans. C'est percevoir l'ordre ritualiste d'une dynastie, la sagesse politique d'un État féodal et, finalement, les racines civilisationnelles d'une métropole.

Symboles mystérieux — ornements en bronze



Motif de masque animal

Anciennement appelé « taotie » (monstre mythique qui s'est dévoré lui-même), le « motif de masque animal » est aujourd'hui privilégié par les spécialistes. En effet, le terme « taotie » désigne une tête sans corps, alors que de nombreuses représentations présentent un corps, même minimal, qu'il est important de reconnaître.

Motif d'oiseau

Reconnaissable à son bec recourbé vers le bas et aux crêtes céphaliques, il se distingue par sa queue — longue, tombante ou fourchue — parfois traitée avec une exagération des plumes éparses. Sous les Zhou occidentaux, le phénix (fenghuang) prédomine, arborant une crête somptueuse, tantôt retombant sur la poitrine, tantôt dressée en long panache, évoquant avec grâce l'aura divine de l'oiseau mythique.



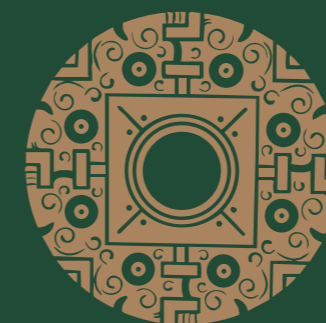
Motif de dragon

Il se décline en diverses formes telles que le kui (dragon mythique à un pied), le dragon enroulé ou le panchi (petit dragon légendaire). Aux lignes sinueuses ou aux volutes concentriques, il symbolise le pouvoir impérial et la fortune.



Motif de nuages et d'éclairs

Composés de lignes enroulées, ils se subdivisent en motifs de nuages et d'éclairs. Souvent employés comme fond pour rehausser le motif principal, ils peuvent aussi figurer seuls, alliant ordre géométrique et pureté esthétique.



Motif de boutons en relief

Ponctuations régulières en bosse qui, en motif principal ou ornement d'accompagnement, accentuent la massivité et la solennité du bronze.

Transmission par les pierres

Texte Zhang Jian
Photos prises par Zhang Xin, Zhang Quanyue, Lü Lingwu, Jin Jianhui, Zhou Shijie

Les Sutras de pierre de Fangshan sont un trésor culturel incrusté dans le sol de Jinghua, l'actuelle capitale, Pékin.

Ce travail de gravure, commencé sous la dynastie Sui et poursuivi durant les dynasties Tang, Liao, Jin, Yuan et Ming, a duré 1 039 ans sans interruption. Au total, 14 278 dalles portent 1 122 textes bouddhiques (soit 3 572 volumes) et plus de 35 millions de caractères, ce qui en fait la plus vaste et la plus longue collection de Sutras bouddhiques gravés sur pierre au monde.

Cette « épopée sur pierre » est à la fois le témoignage de la persévérance dans la transmission de la civilisation sur plus de dix siècles, et la preuve vivante de la continuité culturelle ininterrompue de la ville.





▲ Grottes à Sutras de la Montagne Shijing

Sur les pierres

Au sud-ouest de Pékin, dans le district de Fangshan, s'élève une modeste colline de quelque quatre cents mètres d'altitude. Rien, dans sa silhouette, ne laisse deviner qu'elle abrite l'une des plus patientes entreprises de l'esprit humain : une œuvre patiemment poursuivie durant plus d'un millénaire.

Cette colline s'appelle Shijingshan, la « Montagne des Sutras de Pierre ».

Et c'est là, il y a quatorze siècles, que tout a commencé, avec la détermination visionnaire d'un moine du nom de Jingwan.

Si la dynastie Sui marqua un renouveau pour le bouddhisme chinois après les grandes persécutions des Wei du Nord et des Zhou du Nord, l'ombre de celles-ci planait toujours. Jingwan, lui, percevait une fragilité plus profonde : on pouvait relever les temples et rassembler les moines, mais une fois les textes sacrés réduits en cendres, la transmission de la pensée s'éteignait à jamais. Pour lui, le vulnérable n'était pas la foi, mais le véhicule même de cette foi : la lettre. À

l'aune des techniques de son temps, le papier était périssable, le bois corrompible. Seule la pierre lui semblait à la hauteur de l'éternité. C'est ainsi que germa en lui un projet d'une audace folle et d'une clairvoyance absolue : prendre la pierre pour papier, y graver l'intégralité du canon, et enfouir ces archives minérales au plus secret des montagnes, telles une arche déposée en prévision des futurs « naufrages de la Loi ».

Avec ses disciples, il gagna cette montagne alors sans gloire. Ils y trouvèrent une pierre exceptionnelle, dure et fine. Dès les premières années du VII^e siècle, le chant des ciseaux s'éleva dans le silence des grottes. Dans l'austérité, les fidèles transcrivirent, caractère après caractère, les Sutras sur la surface froide et éternelle de la pierre.

En 616, le premier lot fut achevé. La « Grotte du Tonnerre » (Leiying Dong) fut inaugurée pour l'abriter. Les tablettes trouvèrent leur écrin de pierre, scellées à jamais aux parois de la grotte ; avec une solennité immense, Jingwan fit creuser au centre une niche pour y déposer trois reliques du Bouddha, priant pour que le

Dharma survive, à travers la pierre, à toutes les métamorphoses du temps.

Son pressentiment était juste. La chute des Sui, remplacés par les Tang, ne fit qu'accélérer l'œuvre. Sept grottes furent creusées, peu à peu remplies de ces livres minéraux.

En l'an 634 de notre ère, alors que prenait fin la gravure du monumental Avatamsaka-sutra (Sutra de la Guirlande), la caverne aux précieuses tablettes fut close d'une lourde porte de pierre, ses jointures scellées d'un flux de fer. Sur le linteau, Jingwan fit graver, à l'intention des siècles à venir, cette supplique solennelle : « Ce dépôt est constitué pour les âges de ténèbres où la Loi pâlera. Que nul n'en force le sanctuaire, hormis aux heures de l'ultime détresse. »

Jingwan savait que cette entreprise dépassait le cadre d'une vie humaine. C'est la raison pour laquelle, en 639, alors qu'il approchait de la mort, il rejeta tous les rites funéraires traditionnels. Il ordonna que ses ossements soient déposés sur une dalle de pierre « pour veiller à la perpétuation de l'œuvre » et enjoignit à ses héritiers de ne jamais

relâcher leurs efforts.

Les siècles avaient accompli leur œuvre. En 1093, face à des grottes désormais saturées de stèles, un nouveau maître apparut : le moine Tongli. Il imposa une réforme : les dalles furent réduites, leur format uniformisé et leurs titres ainsi que leurs numéros normalisés. Il déplaça ensuite le dépôt sacré des flancs de la montagne vers les entrailles de la terre en faisant creuser une crypte sous le Temple Yunju. Ainsi fut institué le double dépôt : « l'un sur la montagne, l'autre sous la terre », doublant ainsi la garantie de survie. Aux époques Liao et Jin, un flot ininterrompu de nouvelles tablettes - des dizaines de milliers - vint grossir ce trésor enterré.

À l'époque du déclin de la dynastie Yuan, un pèlerin étranger, le moine coréen Huiyue, se rendit sur la Montagne des Sutras, attiré par sa réputation.

Dans la Grotte du Tonnerre (Leiying Dong), il ne trouva que la désolation : des stèles brisées et des inscriptions effacées par le temps. Prenant cela pour un signe, il fit le vœu de tout réparer. Grâce aux dons de hauts dignitaires qu'il sut obtenir, il s'installa sur place et consacra le reste de ses jours à redonner leur intégrité - et par là même, leur voix - à ces pierres mutilées.

Puis vint un dernier éclat, à la fin des Ming. En

1592, la découverte des reliques de Jingwan et leur présentation à la cour impériale firent événement. La montagne oubliée redevint, le temps d'une génération, un lieu de dévotion pour les puissants. Nobles et lettrés financèrent de nouvelles gravures. Le célèbre calligraphe Dong Qichang s'y rendit, et de sa main, il grava les deux caractères qui disent tout : « Bao Zang » (trésors).

Ainsi, des Sui aux Ming, à travers six dynasties et plus de mille ans, le travail ne cessa jamais vraiment. Ces Sutras de pierre sont devenus un trésor culturel à la hauteur des grottes de Mogao.

Pourtant, ces Sutras transcendent le seul patrimoine religieux. Les Sutras de Pierre de Fangshan incarnent un acte de foi absolu en la pérennité de la pensée humaine. Face aux soubresauts de l'Histoire, des hommes ont délibérément opté pour la méthode la plus lente, la plus ardue, mais aussi la plus indestructible : confier l'étincelle du savoir à l'unique gardien à l'épreuve de tout - le temps lui-même. Leur message de pierre ne s'adressait pas à leurs contemporains, mais à nous. À tous ceux qui, un millénaire plus tard, viendraient écouter, dans le silence de la montagne, l'écho d'une volonté farouche : celle de transmettre, coûte que coûte, par-delà les ravages des hommes et l'usure des siècles.

▼ Grotte du Tonnerre (Leiying Dong) de la Montagne Shijing et la gravure de « Bao Zang »





Grâce aux Sutras

Le Temple Yunju se situe au versant sud-ouest de la Montagne des Sutras de Pierre. Contrairement à la plupart des grands monastères célèbres établis pour leur emplacement montagneux ou leur feng shui favorable, son existence est entièrement fondée sur les Sutras de Pierre. Fondé autour des Sutras, il assure leur préservation - les deux sont inséparables depuis l'origine. Cette relation unique confère à ce temple un destin bien différent de celui des monastères ordinaires.

Fondé à la fin de la dynastie Sui et au début de la dynastie Tang, il était initialement modeste et servait avant tout de base au projet de gravure des Sutras : héberger les moines, accueillir les offrandes des fidèles, et fournir le soutien institutionnel et humain nécessaire à la gravure, à l'enfouissement et à la protection des Sutras de Pierre. À mesure que les Sutras de Pierre de Fangshan gagnèrent en renommée, le temple fut agrandi par des rénovations successives au fil des dynasties. Sous le règne de l'Empereur Shengzong de la dynastie Liao, il avait déjà pris la forme d'un complexe avec cinq cours et six salles en enfilade, devenant l'un des monastères bouddhiques les plus complets en taille dans la région montagneuse au sud-ouest de Pékin.

Contrairement au calme paisible de la Montagne des Sutras de Pierre, le Temple Yunju a toujours subi les vicissitudes du monde : guerres, incendies et changements d'époques ont tous laissé leurs traces sur lui. Le véritable tournant a eu lieu dans la première moitié du XX^e siècle.

Pendant la Guerre de Résistance contre le Japon, situé près d'une voie de communication stratégique, le temple a été bombardé à plusieurs reprises. En 1942, ses constructions principales furent presque totalement détruites, ne laissant qu'une ruine de murs abîmés et quelques anciennes pagodes en brique et pierre. Au milieu des décombres, les gardiens les plus symboliques du temple se distinguaient davantage : l'arche en pierre du portail

principal et les Deux Pagodes (nord et sud).

Composée de onze blocs de marbre blanc, l'arche en pierre du portail principal a résisté à de multiples bombardements massifs entre 1938 et 1942, pendant l'invasion japonaise. Tandis que les constructions principales furent totalement anéanties, elle resta, blessée mais debout, avec deux pierres portantes de son coin inférieur droit n'ayant plus qu'une connexion d'une dizaine de centimètres - un véritable miracle. Après la guerre, elle est restée isolée dans les hautes herbes pendant des décennies, sans jamais s'effondrer.

Elle n'était pas la seule à veiller : les Pagodes Nord et Sud l'accompagnaient dans cette garde.

Érigée en 1117 (7^e année de la période Tianqing de la dynastie Liao), la Pagode Sud était une pagode octogonale en brique à multiple gradins, d'allure solennelle. Gravement endommagée pendant la guerre, elle fut contrainte à la démolition ; un effondrement inattendu lors de l'opération a réduit toutes ses briques et pierres en éclats.

Également construite sous la dynastie Liao, la Pagode Nord présente une forme extrêmement particulière,



开山琬公塔

▲ Stupa du Maître Wan, Fondateur du Temple

fusionnant trois styles architecturaux : le style pavillon, le style stupa (bol inversé) et le style Trône de Vajra. Son corps, en brique et de style pavillon, comporte deux étages, surmontés d'un bol inversé et d'une flèche de pagode appelée « Treize Cieux » (structure caractéristique des pagodes bouddhiques). Avec son couronnement en rouleau de pierre ressemblant à une cloche, son bol central comme un tambour et sa base de style pavillon, cette silhouette singulière lui a valu le surnom local de « Tour de la Cloche et du Tambour ». Sa base est un piédestal octogonal de style Sumeru ; autour de sa ceinture, des sculptures de musiciens et de danseurs témoignent pleinement de l'héritage culturel de la dynastie Liao. À chaque coin de la plateforme de base se dresse une petite pagode de la dynastie Tang.

Outre sa forme distinctive, la base octogonale de la Pagode Nord est incrustée de 176 briques gravées de gathas bouddhiques - l'une de ses caractéristiques les plus essentielles, porteuse d'une forte signification symbolique.

En 1985, les autorités compétentes ont lancé un vaste projet de restauration du Temple Yunju. Cette restauration n'était pas une simple reconstitution à l'identique, mais une réorientation fonctionnelle basée sur la vérification et l'étude de sa configuration historique : l'ancienne arche en pierre du portail principal a été préservée et intégrée à la nouvelle Salle des Rois Célestes, continuant de servir de porte d'entrée principale ; le complexe de pagodes et la crypte ont bénéficié d'une protection prioritaire, devenant les espaces culturels centraux du temple.

La renaissance du Temple Yunju ne consiste pas à revenir à un moment historique précis, mais à reconstruire sa signification d'existence autour des Sutras de Pierre : il n'est plus seulement un lieu de culte, mais un espace culturel public porteur de la mémoire de la civilisation.

De sa fondation à sa destruction, de sa garde inébranlable à sa restauration, le destin du Temple Yunju est toujours resté étroitement lié aux Sutras de Pierre. Ce sont précisément ces planches de Sutras

enfouies profondément qui ont permis au temple de conserver, même dans les moments les plus désespérés, une valeur susceptible d'être réveillée.

Le temple a été construit et a perduré grâce aux Sutras



Découvertes

Dès les débuts de la République populaire de Chine, un inventaire général du patrimoine documentaire national a été lancé. Les Sutras en pierre de Fangshan, par leur ampleur exceptionnelle et leur exhaustivité, ont rapidement attiré l'attention des milieux universitaires et des autorités culturelles en charge des vestiges. Au milieu des années 1950, des fouilles archéologiques officielles ont été menées sur la montagne Shijing et dans le Temple Yunju.

Au printemps 1956, les archéologues se sont installés sur la montagne Shijing pour procéder à la fouille des grottes à Sutras. Neuf grottes de ce type ont été identifiées au sommet, mais seule la grotte Leiying restait accessible. En pénétrant à l'intérieur, ils ont découvert un espace spacieux, avec plus d'un millier de statues de Bouddha sculptées sur quatre piliers en pierre. D'innombrables tablettes de

Sutras gravées, debout ou posées à plat, s'y entassaient en strates, jusqu'à en occuper presque tout l'espace.

L'objectif premier de ces fouilles était la préservation et l'inventaire. Les archéologues ont installé des abris temporaires à l'extérieur des grottes, puis numéroté, nettoyé et effectué le décalquage de chaque tablette. L'opération de décalquage exigeait une précision extrême, toute altération des caractères étant irréversible. Des décalqueurs chevronnés et des chercheurs ont mené cette tâche avec la prudence d'une fouille archéologique.

Au début de 1958, les fouilles des neuf grottes à Sutras du sommet furent achevées, dévoilant 4 196 précieuses tablettes de Sutras des dynasties Sui et Tang. Après décalquage et numérotation, elles ont été replacées à leur emplacement d'origine et scellées à nouveau. Ce principe du « recensement sur place » témoigne d'une conception de la conservation des vestiges déjà pleinement mûre à l'époque.

La découverte des caveaux du Temple Yunju revêt cependant un caractère plus crucial que celle des Sutras de la montagne. Au printemps 1956, lors des fouilles menées par une équipe dirigée par les experts Huang Bingzhang et Zeng Yigong, ils ont découvert dans des documents

▼ Portail principal du Temple Yunju





▲ Entrée de la crypte à Sutras de pierre du Temple Yunju

historiques une mention : « Une collection dans les montagnes, une autre dans les grottes ». Cela leur a fait supposer que le Temple Yunju abritait également des Sutras en pierre. Toutefois, les indications étaient floues ; de plus, le temple, détruit par la guerre, n'offrait plus aucun repère sur le terrain. Malgré une étude approfondie des documents, les experts piétinèrent, et l'impasse perdura plus d'une année.

Un tournant est survenu à l'été 1957 : lors d'enquêtes dans des villages environnants, les archéologues ont découvert par hasard une stèle réutilisée

comme matériau de construction. Son inscription indiquait clairement l'emplacement du dépôt souterrain et le nombre de tablettes de Sutras, offrant ainsi une clé décisive pour les fouilles.

En août de la même année, l'équipe archéologique a mené des fouilles près des ruines de la Pagode Sud du Temple Yunju. En quelques jours seulement, elle a localisé le dépôt souterrain, faisant émerger au jour 10 082 Sutras en pierre des dynasties Liao et Jin, enfouis depuis 840 ans. Ces Sutras forment une séquence claire avec ceux des dynasties Sui et Tang, dévoilant

intégralement le développement millénaire des Sutras en pierre de Fangshan.

C'est ainsi que se dessina la configuration d'ensemble des Sutras de Fangshan : les grottes de la montagne abritent les Sutras les plus anciens, tandis que les chambres souterraines du temple contiennent les suppléments postérieurs. Se complétant mutuellement, elles constituent la plus vaste et la plus complète collection de textes bouddhiques gravés sur pierre au monde.

Au cours des décennies suivantes, le classement et l'étude des Sutras



▲ Tablettes de Sutras



▲ Exposition des résultats sur les précieux biens culturels du Temple Yunju

ont poursuivi leur développement. Les décalques ont été systématiquement classés, et des travaux scientifiques se sont multipliés, menant à une réévaluation de leur valeur : leur valeur fut réévaluée : outre leur rôle de source fondamentale pour les études bouddhiques, ils offrent un corpus inestimable pour l'histoire, la linguistique, la calligraphie et d'autres disciplines.

Au XXI^e siècle, les principes de conservation ont évolué. La chambre souterraine à Sutras du Temple Yunju a été transformée scientifiquement, créant un environnement hermétique à température et humidité constantes ; l'air a été remplacé par un gaz inerte pour minimiser l'érosion des pierres au maximum. Cette méthode de protection des trésors par la technologie a permis aux Sutras de Fangshan d'entrer dans l'ère de la préservation pérenne.

Le destin des Sutras de Fangshan, de leur séclusion dans les montagnes à leur protection systématique, relève bien plus que de la simple découverte archéologique ; il incarne une transmission culturelle à travers les siècles. Il relie la prévoyance des ancêtres à la responsabilité des contemporains, ramenant ces inscriptions sur pierre dans le champ de vision public de l'histoire

La résurgence des Sutras ne sonne donc pas le glas, mais bien un renouveau. C'est au cours de ce processus que les Sutras en pierre de Fangshan ont achevé leur transformation d'une relique religieuse en patrimoine documentaire national, devenant

un fruit de la civilisation appartenant à toute la société et tournée vers l'avenir.

Aujourd'hui, la chambre souterraine à Sutras du Temple Yunju est ouverte au public. En entrant, les visiteurs voient d'abord un épais mur de pierre percé de petites fenêtres vitrées. À travers ces fenêtres, on aperçoit d'innombrables tablettes de Sutras rangées régulièrement ; en s'approchant, on distingue clairement les gravures exquises.

Éclat de splendeur

Le Temple Yunju, autrefois fondé autour des Sutras, brille aujourd'hui d'un nouvel éclat grâce à sa précieuse collection de textes sacrés.

Le trésor du temple ne se limite pas aux Sutras gravés sur pierre : associés aux Sutras en papier de la dynastie Ming et aux blocs de bois du Sutra du Dragon (canon Qing), ils forment le spectacle unique de « la concurrence des trois canons ». Leur valeur plurielle témoigne du millénaire de civilisation chinoise. Le temple abrite plus de 22 000 rouleaux de Sutras en papier de la dynastie Ming, incluant éditions impériales, manuscrits, canons méridionaux et septentrionaux, ainsi que des impressions individuelles - des collections parmi les plus importantes de Chine en termes de quantité et de contenu. Parmi eux, le Avatamsaka Sutra (Sutra de la Fleur de l'Âge d'Or), rédigé par le moine Zu Hui au sang de sa langue mélangé à du cinabre, est particulièrement précieux et connu sous le nom de « Véritable Sutra au Sang Sacrifié ».

Il abrite également les blocs de bois du Sutra du Dragon (dits vulgairement « Sutras en bois »), gravés entre 1735 et 1738 (de Yongzheng à Qianlong) et rassemblant plus de 77 000 blocs, ils représentent l'apogée des deux millénaires de traductions bouddhiques en Chine et constituent la plus grande collection de blocs de Sutras en bois du pays. C'est ainsi que les Sutras en pierre, en papier et en bois sont devenus les « trois merveilles » du Temple Yunju.

Les Sutras sur pierre de Fangshan forment un dépôt unique de documents : ils comprennent plus de cinquante exemplaires uniques de Sutras, comblant des lacunes archivistiques, et conservent la plus ancienne version du Heart Sutra traduite par Xuanzang. Plus de six mille inscriptions à la fin des blocs enregistrent les mœurs sociales, l'économie et les croyances des dynasties Sui, Tang, Ming et Qing, servant de sources primaires pour l'étude de la société ancienne.

Qualifié de « mine de trésor » par le lettré des Ming, Dong Qichang, puis salué par des figures intellectuelles éminentes comme Zhao Puchu et Ji Xianlin, le qualifiant de « Grande Muraille culturelle » et le « Dunhuang de Pékin », ce précieux héritage sort des montagnes pour toucher le public, passant de l'histoire à l'avenir. Il met en valeur la profondeur culturelle de Pékin et raconte l'alliance millénaire entre la capitale ancienne et son



Le personnel nettoie les blocs de Sutras en bois



Restaurer les Sutras en papier



Le personnel présente les Sutras en papier restaurés

héritage culturel.

À l'occasion de la Journée internationale des archives 2025, les Sutras sur pierre de Fangshan ont été inscrits à la 6e Liste du Patrimoine Archivistique National de Chine, recevant la plus haute reconnaissance au niveau national - une validation autorisée de la valeur de ce trésor civilisationnel.

Les Archives nationales de Chine ont souligné que ces Sutras préservent l'originalité des écritures bouddhiques, reflètent leur évolution, constituent la meilleure version pour l'émendation des canons des différentes dynasties et revêtent une grande importance pour l'étude de l'essor et du déclin du bouddhisme. Leur inscription les a fait passer d'un héritage local à un héritage national.

Dans les propositions du Plan quinquennal 2026-2030 de Pékin, les Sutras du Temple Yunju ont été retenus comme projet prioritaire pour une inscription au Registre Mémoire du monde de l'UNESCO, propulsant ce « Trésor de Pékin » sur la scène internationale.

Outre sa préservation, le temple renforce son ouverture et son exploitation, permettant à davantage de personnes d'admirer le charme des gravures millénaires.

Aujourd'hui, en pénétrant dans le Temple Yunju, on découvre son aspect classique restauré : un axe central distinct, des cours s'étageant progressivement et des pagodes se faisant face.

Longer cet axe, c'est bien plus que visiter un temple : chaque pas révèle l'univers palpable des Sutras de pierre et fait revivre une histoire millénaire.

Le long de l'axe central, à côté du Dabeidian (Grand Hall de la Grande Miséricorde), sont exposés les objets sacrés les plus précieux du temple : les reliques du Bouddha Shakyamuni. En 1981, des archéologues ont découvert cinq coffrets emboîtés sous la pierre de prière de la Leyindong (Grotte du Son du Tonnerre), sur la Montagne des Sutras en Pierre, contenant deux reliques. Associées au doigt du Bouddha du Temple Famen et à la dent du Bouddha des Huit Sites, elles forment les

« Trois Trésors Nationaux » et constituent les seules reliques bouddhiques au monde conservées dans une grotte.

La Pagode Sud actuelle est une reconstruction sur modèle original, achevée en 2014 après cinq ans de travaux - la première tentative de reconstruction d'une pagode ancienne en Chine. Sans plans ni expérience préalable, les experts ont mené de multiples recherches, explorations et révisions de projets, avant d'obtenir l'approbation du Conseil d'État.

La reconstruction a strictement respecté l'aspect de la pagode selon des photos prises entre 1901 et 1923, utilisant des matériaux aux spécifications originales, intégrant des technologies de protection modernes et des briques bleues spécialement commandées. Aujourd'hui, elle se dresse face à la Pagode Nord, reflétant la solennité de l'ancien temple.

À côté de la Pagode Sud se dresse la Pagode de la Gravure des Sutras de la dynastie Liao, sous laquelle se trouve le palais souterrain des Sutras en pierre. Bien qu'elle soit modeste en apparence, elle sert à la fois de mémorial à la gravure des Sutras et de marque du dépôt. Haut d'environ cinq mètres, pagode de pierre octogonale à sept niveaux d'avant-toits superposés ; sa base de Sumeru est décorée de motifs, et son corps porte l'Inscription sur la Pagode de la Continuation du Trésor Secret des Sutras en Pierre, qui détaille l'objectif de Jingwan (moine fondateur) dans la gravure des Sutras, le soutien de l'empereur Liao et les réformes de Tongli dans ce domaine.

Sur une plateforme surélevée, le stupa du moine Jingwan (dynastie Liao) est un pilier de Sutra en pierre d'environ six mètres de haut, gravé de « Stupa du Maître Wan, Fondateur du Temple ». De forme sobre, il commémore ce grand moine et symbolise la source spirituelle du projet des Sutras en pierre.

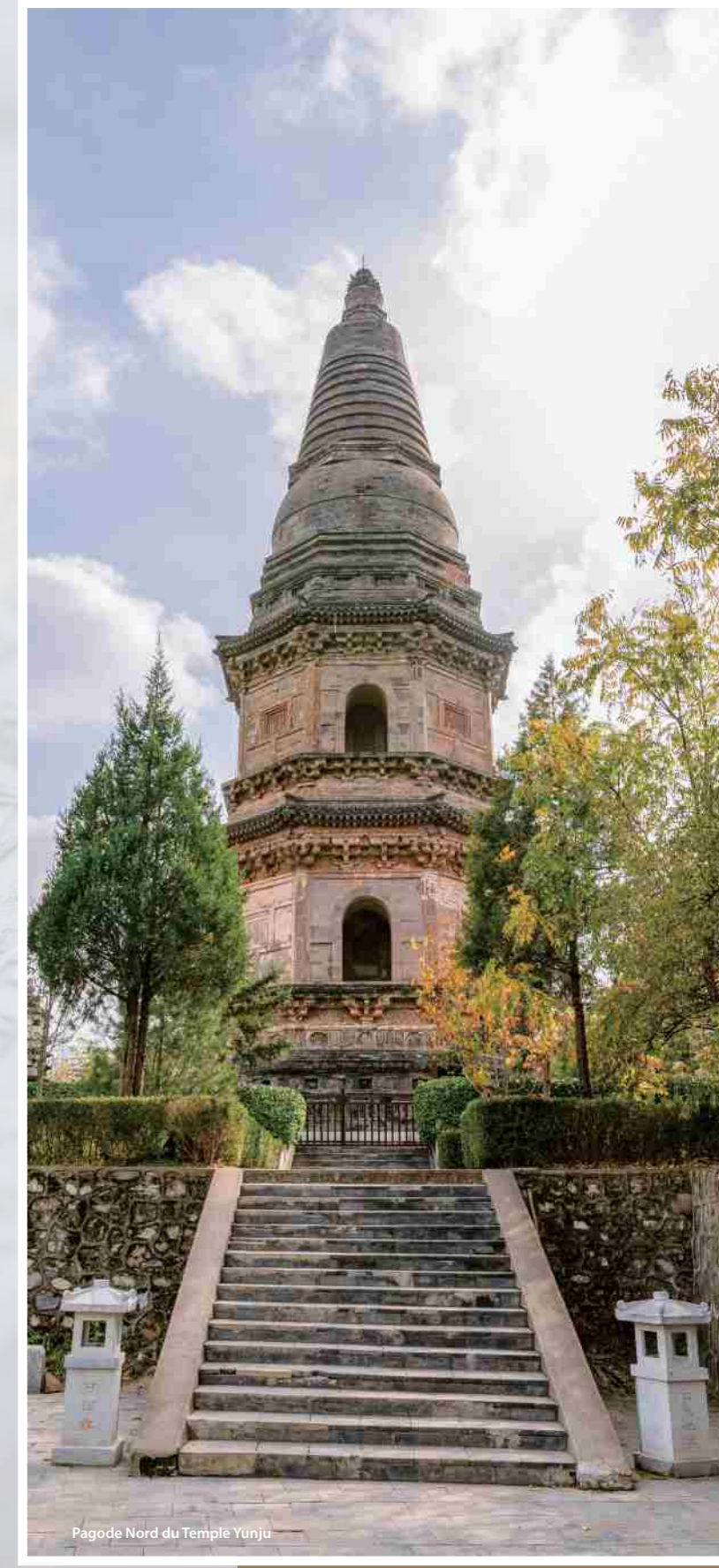
Aujourd'hui, le Temple Yunju, où pagodes, stèles et salles s'harmonisent, est à la fois un espace religieux et un site historique en 3D. En avril 2025, un sentier de plus d'un kilomètre reliant le temple à la montagne a été achevé, permettant pour la première fois une ouverture intégrée du site.

Trésor de la ville, miroir d'un millénaire.

Élaborés au fil des générations pour perpétuer la civilisation, les Sutras sur pierre de Fangshan passent d'héritage religieux et historique à vecteur de mémoire commune de l'humanité.

Depuis leur inscription au Patrimoine Archivistique National jusqu'à leur candidature au « Registre de la Mémoire du Monde », les Sutras sur pierre de Fangshan évoluent. Cette encyclopédie gravée en pierre profitera à la Chine et au monde entier, tandis que Pékin consolide les fondements de sa civilisation grâce à de tels projets culturels.

La pierre, muette, porte pourtant en elle mille ans d'histoire : Voilà le trésor qui veille sur Pékin.



Pagode Nord du Temple Yunju

Splendeurs multiples — Œuvres d'artisans

Texte Zhang Jian Photos prises par Tong Tianyi, Zhao Shuhua

Dans les temples anciens et les musées de Pékin, les statues de bouddhas aux expressions sévères ou sereines captivent tous les regards. Bien plus que de simples sculptures ornementales, elles sont de véritables trésors qui incarnent la sensibilité esthétique et les mutations culturelles de leur époque.

En Chine, l'art de la sculpture bouddhique s'est développé en parallèle avec le bouddhisme. D'abord influencé par les silhouettes et les postures de l'Inde et de l'Asie centrale, il a progressivement adopté des traits et des drapés désormais pleinement assimilés à l'esthétique chinoise. Cette métamorphose témoigne d'un échange mutuel entre les civilisations. À Pékin, cet art ancestral a transcendé sa vocation culturelle pour devenir un symbole d'aspirations positives et s'inscrire durablement dans l'identité culturelle de la ville, devenant l'un de ses bijoux les plus emblématiques.



Trésors artistiques du musée

Pékin conserve des vestiges de sculptures bouddhiques qui couvrent une période s'étendant des Wei du Nord à la dynastie Qing. Exécutées en pierre, bois, bronze, jade ou porcelaine, elles offrent un panorama complet de l'évolution de cet art local.

Au sein du Musée de la Capitale, une sculpture en pierre ne manque jamais d'attirer les visiteurs : la célèbre statue Taihe. Réalisée en 499, la vingt-troisième année de l'ère Taihe sous les Wei du Nord, elle est à ce jour la sculpture bouddhique la plus ancienne et la mieux conservée découverte dans la région de Pékin. Véritable trésor archéologique, elle offre un témoignage capital sur l'art statuaire bouddhique il y a plus de quinze siècles.

Il s'agit d'une statue debout de Śākyamuni d'environ 1,65 m de haut, pieds nus, se tenant sur un piédestal orné d'un motif de lotus Sumeru. Sa silhouette est élancée et droite, ses proportions sont rigoureuses ; son visage est fin, son regard apaisé et son expression solennelle ; ses cheveux sont en chignon spiralé relevé ; ses oreilles tombent jusqu'aux épaules et sa tête est légèrement inclinée vers l'avant. Tous ces traits incarnent pleinement l'esthétique des Wei du Nord, appelée « xiuguqingxiang » (l'élégance austère et la silhouette effilée), caractérisée par un corps svelte, des lignes vigoureuses et une attitude intériorisée et réservée.

La kasaya (robe monastique) est sculptée à l'aide de lignes en relief ; ses plis sont simples, fluides et rythmés. L'épaule droite est nue, tandis que la gauche est drapée, le tissu tombant naturellement le long du corps. Sous la kasaya, le Bouddha porte un vêtement monastique intérieur, et un pantalon en soie orné de fins motifs de chrysanthèmes. Ce détail atteste de la maîtrise des artisans dans l'harmonisation entre le vêtement réel et la représentation bouddhique, tout en conférant à la statue une touche d'humanité.

Ce qui frappe le plus, c'est son rétroéclairage monolithique de type paravent : sa face avant est entièrement paré de motifs de flammes

▼ ► Statue Taihe de la dynastie Wei du Nord (détail)



aux lignes vivantes, entrecoupés de motifs de chèvrefeuille alliant douceur et force. Trente et un apsaras (musiciennes et danseuses célestes) l'entourent : certains battent du tambour, d'autres jouent de la flûte ou de la cithare, leurs robes flottantes et leurs postures diverses mais coordonnées, insufflant un fort rythme à cette sculpture de pierre statique.

La face arrière du rétroéclairage est tout aussi étonnante : douze rangées, soit cent vingt-quatre petites statues de Bouddha, disposées densément et ordonnément, avec des strates claires. Bien que de dimensions minuscules (la plus grande n'excède pas une dizaine de centimètres, la plus petite à peine quelques centimètres), ces petites statues allient parfaitement forme et expression, révélant à la fois la maîtrise exceptionnelle des artisans en sculpture et leur ingénieuse conception de la composition groupée.

Face à elle, le visiteur ne découvre pas seulement un chef-d'œuvre de l'art bouddhique primitif, mais aussi ressent l'essence d'un voyage traversant les siècles : depuis le moment où l'artisan des Wei du Nord tailla le Bouddha dans la pierre brute, jusqu'à sa réception admirative dans les musées contemporains. C'est dans ce silence même qu'elle n'a cessé de raconter la mémoire la plus ancienne de l'art statuaire de Pékin.

Dans une autre salle du Musée de la Capitale se trouve une Guanyin de la Lune sur l'Eau en porcelaine à vernis bleu-



blanc, produite par les fours de Jingdezhen sous la dynastie Yuan. Son vernis est doux, sa posture détendue ; elle dégage une beauté douce, discrète et apaisante, semblable au reflet de la lune dans l'eau.

D'une hauteur d'environ 67 centimètres, elle a été découverte en 1955 dans le district de Xicheng à Pékin. Guanyin porte un diadème sur lequel était initialement sculptée une petite statue du Bouddha — bien que cette dernière soit endommagée, elle ne perturbe pas l'intégrité globale de la sculpture. Son visage, aux contours arrondis, est serein et digne, avec un front large, des sourcils baissés, des yeux mi-clos et une légère moue en souriant, exprimant une sérénité et une concentration comme si elle était absorbée dans une méditation intérieure.

La statue présente la posture assise caractéristique de « Guanyin sur l'Eau sous la Lune » : la jambe droite repliée, la jambe gauche tombant avec naturel, le corps légèrement déhanché, le bras droit nonchalamment posé sur le genou droit. Alliant détente et dignité, cette silhouette rompt avec la symétrie rigide des premières effigies bouddhiques en privilégiant l'aisance naturelle du corps. Elle confère ainsi au bodhisattva, par-delà sa solennité inhérente, une présence à la fois proche et douce.

Elle porte une kasaya sur le haut du corps et une longue jupe en bas. Les plis des vêtements sont fluides et souples, superposés sans excès de complexité. Sa poitrine, le col de sa robe et l'ourlet de sa jupe sont ornés de colliers de perles en chaîne (« yingluo » en chinois), et ses poignets de bracelets. Bien que somptueux, ces ornements s'harmonisent parfaitement avec l'ensemble, rehaussant sa dignité et son élégance.

La fabrication de sculptures bouddhiques en porcelaine est bien plus difficile que celle des céramiques ordinaires : elle exige un contrôle extrême du modelage, du séchage et de la cuisson. Le moindre écart peut provoquer la déformation, l'apparition de fissures ou un déséquilibre de la couleur du vernis. C'est pourquoi les chefs-d'œuvre préservés



▲ Statue de Guanyin de la Lune d'Eau en porcelaine à vernis bleu-blanc des fours de Jingdezhen

intacts à ce jour sont extrêmement rares.

La Guanyin de la Lune sur l'Eau du Musée de la Capitale est précisément l'un de ces rares chefs-d'œuvre artistiques.

Outre ces deux « trésors de la collection », les diverses sculptures bouddhiques du Musée de la Capitale, datant de différentes dynasties, révèlent non seulement les différences de savoir-faire et d'esthétique entre les époques, mais leurs expressions sereines et leurs détails exquis plongent également le visiteur dans un dialogue civilisationnel à travers les millénaires.

Dite « ville des musées », Pékin préserve non seulement les vestiges sculpturaux historiques, mais aussi rassemble les trésors d'art bouddhique de toutes les dynasties et de tout le pays.

Dans la galerie des sculptures bouddhiques anciennes du Musée National de Chine, des statues en pierre, bronze, bois, poterie et autres matières sont exposées côte à côte, couvrant une période allant des dynasties Wei et Jin aux dynasties Ming et Qing. La juxtaposition de ces œuvres issues

de différentes régions et de styles variés dévoile avec clarté la richesse et la diversité de l'art de la sculpture bouddhique chinois.

Sculptures bouddhiques de Pékin

Les sculptures bouddhiques de Pékin ne sont pas l'apanage des musées. Elles se cachent aussi au cœur de temples anciens et célèbres, parmi lesquelles quelques statues monumentales se distinguent avec éclat.

Le Temple Shifangpujue, plus connu sous le nom de « Temple du Bouddha Couché », se situe au sein du Jardin Botanique National. C'est un ancien temple à l'ouest de Pékin, fondé durant l'ère Zhenguan de la dynastie Tang et restauré à travers les dynasties. Aujourd'hui, l'élément le plus saisissant du temple est la grande statue couchée de Śākyamuni en bronze dans la Salle du Bouddha Couché.

Fondu en 1321, première année de l'ère Zhizhi sous les Yuan, ce Bouddha couché en bronze mesure 5,4 mètres de

long et pèse 54 tonnes, ce qui en fait le plus grand spécimen conservé en Chine dans ce genre. Allongé sur le côté vers le sud, la main droite soutenant la tête, il arbore un air serein et doux, reproduisant l'état de nirvana de Śākyamuni.

Sa réalisation mobilisa le savoir-faire métallurgique le plus avancé des Yuan ainsi que des ressources considérables. Les annales rapportent que l'empereur Yingzong fit mobiliser un grand nombre d'artisans et fait fondre des centaines de milliers kilogramme de cuivre.

L'œuvre se distingue par ses proportions harmonieuses, un corps plein sans aucune lourdeur ; le visage rond, les yeux mi-clos et la bouche aux contours paisibles dégagent une sérénité transcendante, dépassant la dualité vie-mort. Les plis de ses vêtements, simples et épurés, suivent naturellement les courbes du corps.

Autour de lui, douze statues d'acolytes, aux allures diverses et à l'expression affligée, se tiennent debout et reconstituent avec précision la scène du Parinirvana de Śākyamuni. Cet ensemble de statues, dotées d'un artisanat exquis et de postures naturelles, témoigne avec éloquence du génie technique et de la sagesse des maîtres-fondeurs d'autrefois.

Outre cette plus grande statue couchée de Bouddha en bronze, le Grand Bouddha monolithique en bois de santal blanc du Pavillon Wanfuge du Temple Yonghegong est un prodige spatial encore plus impressionnant.

Le Pavillon Wanfuge, qui occupe l'extrémité septentrionale du Temple Yonghegong, est le dernier grand hall de ce complexe religieux – d'où son surnom de Pavillon Wanfuge. Cette imposante construction octogonale, entièrement en bois, frappe par l'équilibre de son plan d'ensemble : des pavillons latéraux y sont reliés au corps principal par d'élégantes galeries volantes, conciliant rigueur et mouvement.

S'il doit son nom aux dix mille effigies bouddhiques qu'il abrite, c'est en son centre que se dresse son trésor le plus insigne : une statue colossale de Maitreya, sculptée d'un



▲ Grand Bouddha Maitreya sculpté en bois du Temple Yonghegong

seul bloc dans le tronc d'un santal blanc. Haute de 26 mètres au total – 18 mètres émergeant du sol et 8 mètres enfouis dans le sol –, elle présente un visage aux traits pleins et apaisés, où se lisent une sérénité intérieure. Son visage aux traits pleins et apaisés dévoile une sérénité intérieure ; le regard et les sourcils, empreints d'une douce quiétude ; les plis de sa robe, épousant avec une sobriété naturelle les formes du corps, semblent sourdre de la matière même. Debout dans une posture d'une stabilité absolue, le bodhisattva dégage une présence qui impose immédiatement le respect.

Cette sculpture en bois est l'une des « Trois Merveilles » du Temple Yonghegong et représente le summum de l'art de la

sculpture en bois de la dynastie Qing. Le corps de la statue s'approche presque du caisson du plafond : Du rez-de-chaussée, il faut lever les yeux vers elle ; depuis les galeries supérieures, les détails se dévoilent peu à peu, adoucissant sa majesté d'une note de proximité.

Une autre merveille technique du Temple Yonghegong est le tabernacle bouddhique en bois de nanmu doré, fait sur mesure pour la pièce, avec une hauteur totale de 5,5 mètres et une largeur de 3,5 mètres. Le rétroéclairage en forme de paravent derrière le Bouddha et le tabernacle sont tous deux sculptés en précieux bois de nanmu doré. Le tabernacle, de structure à trois étages, est entièrement orné de motifs de nuages et

d'eau, et 99 dragons d'or sont sculptés en ajouré, d'une vivacité saisissante et d'une exécution magistrale.

Au crépuscule, la statue se dresse solennellement. Un miroir en laiton est incrusté au centre de cette auréole de bois, qui épouse le contour du paravent et s'entremêle de lumière avec les lampes perpétuelles, illuminant la salle d'une lumière éclatante et lui conférant une atmosphère mystérieuse.

Devant une statue bouddhique, on contemple non seulement le savoir-faire magistral des artisans d'antan, mais on engage également un dialogue avec la civilisation et l'art. À l'ouest de la Porte Sud du Parc Beihai se dresse Le Tuancheng, une structure de moins de 5 000 mètres carrés réputée pour être « le plus petit château » du monde. La Salle Chengguang à l'intérieur abrite un Bouddha en jade blanc, qui, avec

sa texture douce et pure et son parcours mouvementé, est devenue l'une des sculptures bouddhiques les plus célèbres de Pékin.

D'une blancheur immaculée, ce Bouddha en jade blanc se distingue par la finesse et l'onctuosité de sa texture, et par un lustre doux et soyeux. Haut de plusieurs mètres, il siège en paix sur un trône de lotus. Son bras gauche est revêtu d'une kasaya (habit bouddhique) dorée, dont les plis sont fluides et naturels, tandis que son visage empreint de sérénité respire une profonde paix.

Sur sa tête et sa kasaya sont incrustées des gemmes multicolores. Caressées par la lumière tamisée du sanctuaire, elles scintillent discrètement - loin de distraire,

elles font au contraire ressortir la pureté et la tranquillité immaculée du jade. Chef-d'œuvre d'une rareté inestimable, réputée comme « le Trésor de Tuancheng », c'est aussi la plus grande effigie bouddhique en jade conservée à Pékin. Pierre, porcelaine, bronze, bois, jade - chaque matière, façonnant une forme distincte, a aussi cristallisé les idéaux esthétiques de son époque. En parcourant la chronologie de ces statues, l'on découvre bien plus qu'une succession d'œuvres aux matériaux et styles variés, ou même de silencieuses effigies : on y discerne la stratification des civilisations successives. C'est cette continuité culturelle, transcendante temps et espace, qui fait des statues bouddhiques un trésor artistique irremplaçable pour Pékin.



Admirer les sculptures bouddhiques

Introduit en Chine dès la dynastie des Han, l'art de la statuaire bouddhique a, au fil des siècles, produit un nombre inestimable de chefs-d'œuvre. Pour le public contemporain, il peut sembler difficile de distinguer bouddhas, bodhisattvas et divinités gardiennes (vajras). Pourtant, les identifier ne requiert pas une érudition approfondie : il suffit de connaître quelques signes distinctifs. Derrière leur diversité apparente, ces œuvres obéissent à des codes iconographiques précis, dont le premier et le plus immédiat est la posture.

Toute statue allongée représente Śākyamuni atteignant le Parinirvāṇa (l'extinction finale) entre deux arbres śāla, entouré de ses disciples en deuil. Les statues couchées sont donc presque exclusivement des effigies du Bouddha historique. Parmi les plus célèbres figurent le Bouddha de bronze du temple Shifang



Pujue (Pékin), la sculpture sur bois du temple Fayuan (Pékin), la statue de pierre de Dunhuang et le Bouddha d'argile sur âme de bois du temple Dafo à Zhangye.

La posture caractéristique dite de « Guanyin contemplant la lune sur l'eau » se reconnaît à une jambe droite repliée, une gauche pendante, un corps déhanché et un bras droit posé avec désinvolture sur le genou droit. Parmi les bijoux de ce type, citons la statuette de bronze des Yuan du Musée du Palais impérial et celle, datant du royaume de Wuyue (Xe siècle), du Musée national de Chine.

Si la posture ne suffit pas, observez les attributs que tient la divinité.

Un bol à médicaments ou un vase aux remèdes désigne à coup sûr le

Bouddha de la Médecine (Bhaiṣajyaguru). On en admire d'importants spécimens, par exemple, au Musée de la Capitale ou au Musée des Trois Gorges de Chine.

Enfin, certains attributs sont sans équivoque : Mañjuśrī (la Sagesse) chevauche un lion, Samantabhadra (la Vertu universelle) un éléphant blanc, tandis que Kṣitigarbha (le Gardien de la Terre) tient un joyau dans la main gauche et un bâton de moine (khakkhara) dans la droite. Cette liste n'est pas exhaustive. Maîtriser ces clés élémentaires, c'est s'initier à la découverte d'un patrimoine sculptural d'une profondeur et d'une richesse inépuisables, témoignage éclatant de la grande civilisation chinoise.

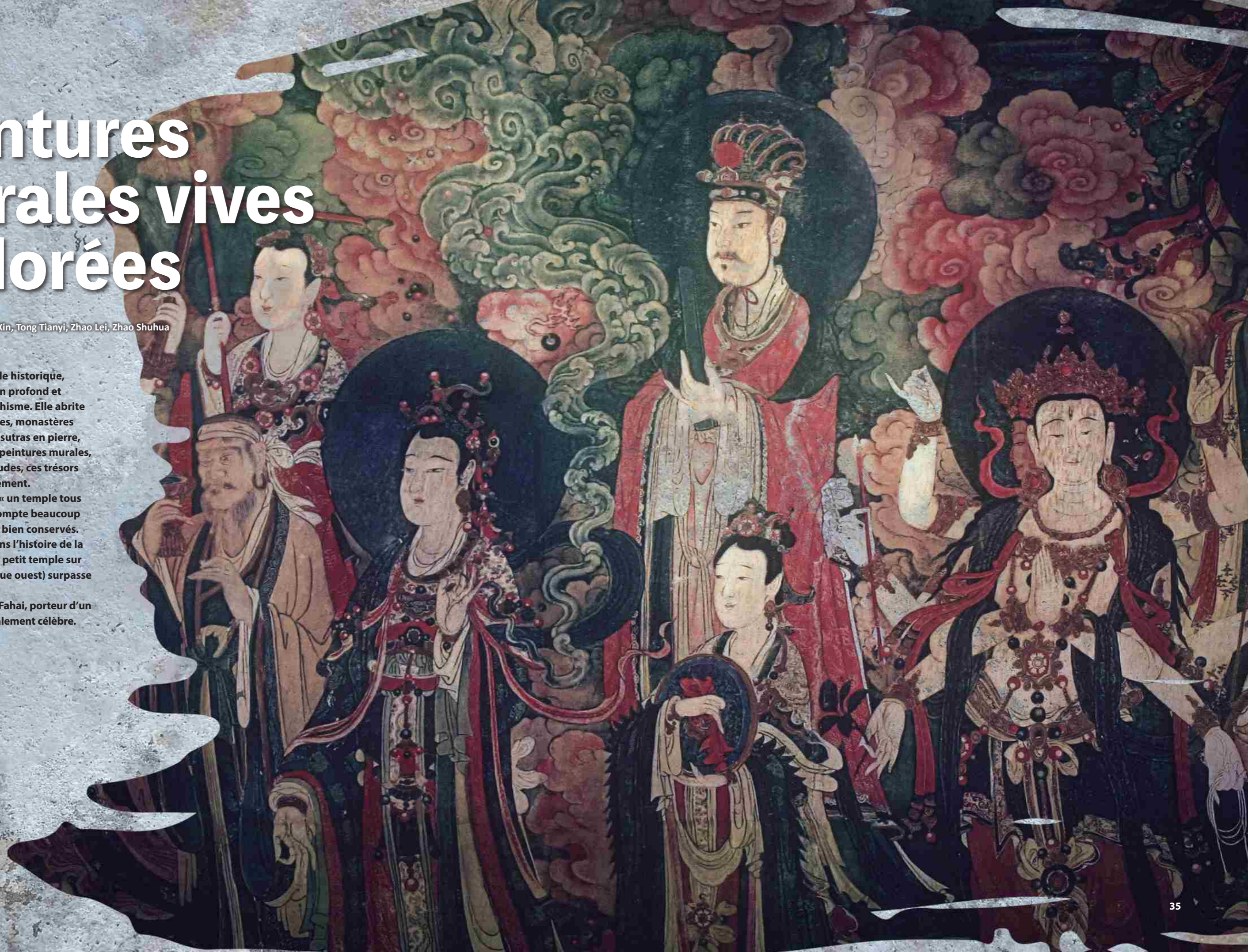
Peintures Murales vives et dorées

Texte Gao Yuan
Photos prises par Zhang Xin, Tong Tianyi, Zhao Lei, Zhao Shuhua

En tant que capitale historique, Pékin entretient un lien profond et durable avec le bouddhisme. Elle abrite d'innombrables temples, monastères et trésors artistiques - sutras en pierre, statues bouddhiques, peintures murales, etc. Malgré les vicissitudes, ces trésors brillent encore intensément.

Autrefois réputée « un temple tous les trois pas », Pékin compte beaucoup de grands monastères bien conservés. Mais sur l'influence dans l'histoire de la peinture et de l'art, un petit temple sur le mont Cuiwei (banlieue ouest) surpasse tous les autres.

Il s'agit du Temple Fahai, porteur d'un trésor national mondialement célèbre.



Trésor national dans les montagnes profondes

Par son histoire de construction ou par sa taille, le Temple Fahai peut être qualifié de « petit temple mignon ». Toutefois, les meilleurs peintres de l'époque ont laissé un trésor inestimable : centaines de mètres carrés de peintures murales. Près de 600 ans après, ces œuvres restent incomparables - aucune création ultérieure ne les a égalées.

Le Temple Fahai a été construit en 1439 (4^e année du règne Zhengtong), et financé par Li Tong, un eunuque de la cour intime, influent et favori de l'empereur Yingzong. Selon la légende, il a rêvé d'un paysage céleste avant la construction, a informé l'empereur et trouvé le site de Moshikou - un lieu identique à son rêve. Il n'a pas épargné de frais pour mobiliser le service de construction du Ministère des Travaux publics impérial (chargé des bâtiments royaux) et des artisans populaires. Près d'une centaine de charpentiers, tailleurs de pierre, tuiliers, peintres en laque et

artistes ont travaillé quatre ans et huit mois. À l'achèvement, l'empereur a accordé le nom officiel « Temple Chan de Fahai », signifiant que le bouddhisme est vaste comme la mer.

Les peintures murales de la salle principale ont été achevées avec le temple. C'est l'une des rares peintures murales de monastère impérial en Chine que nous avons la chance de contempler. Réalisées avec passion et maestria par des artistes de cour et populaires, elles allient les traditions Tang-Song et les innovations Ming, dévoilant l'infini royaume bouddhiste sur des murs de taille limitée. Elles racontent le statut exceptionnel du monastère, fusionnent l'espace architectural et la peinture, représentent le summum de l'art mural ming et comblent la lacune des peintures ming dans les grottes de Dunhuang.

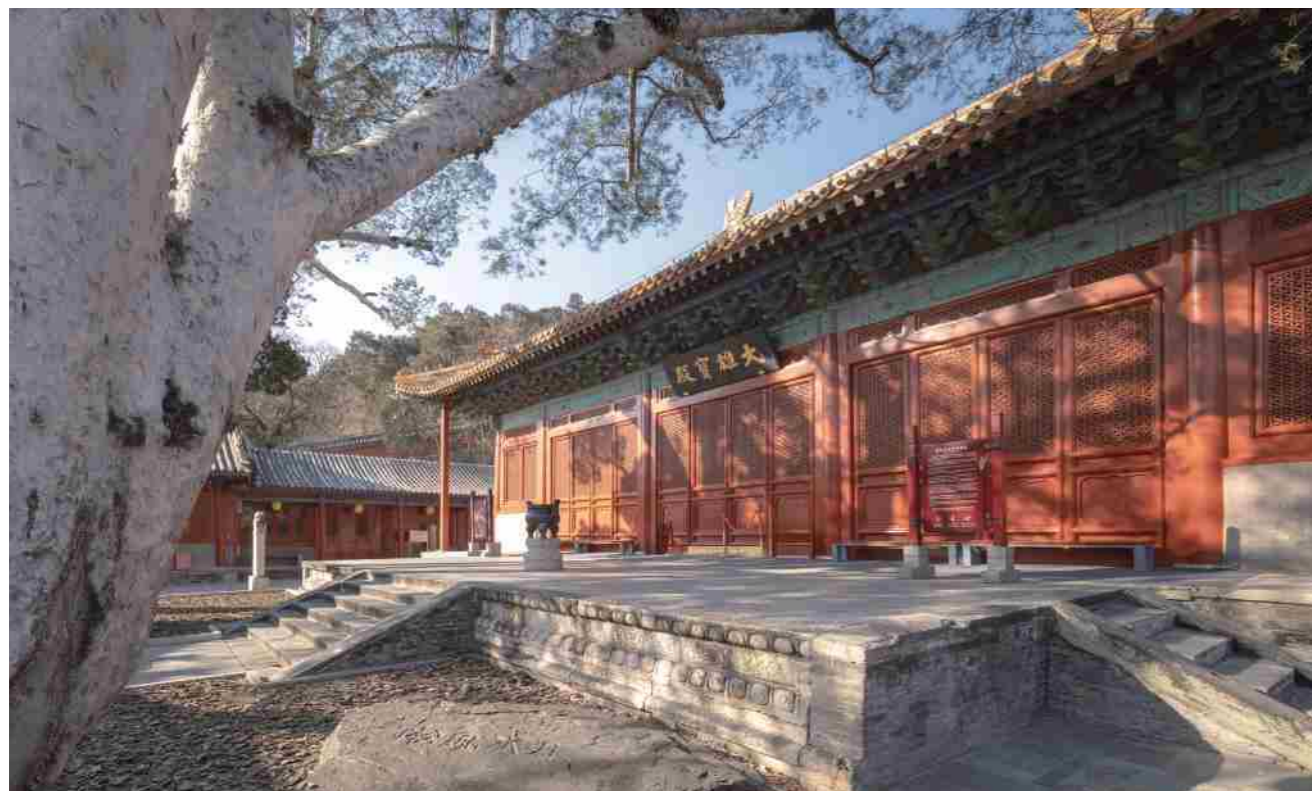
Autrefois resplendissant, le temple a été oublié à la fin des Ming à cause de son emplacement isolé. Il a réapparu en 1933 grâce à la visite et aux éloges de la photographe allemande Hedda

Morrison. Armée d'un appareil photo, d'une bicyclette et d'un œil affiné pour l'art oriental, elle a immortalisé l'apparence du temple d'il y a près de cent ans et les dix-huit statues d'Arhat aux expressions diverses qui se tenaient devant les murales.

Une autre visiteuse du temple fut la journaliste britannique Angela Latham. Outre les images, elle a publié en 1937 dans *London News Illustrated* un article intitulé « La Découverte du Temple Fahai », où elle écrit : « Ces peintures murales cachées sont parmi les plus grandes œuvres picturales du monde... Je n'ai jamais vu d'autre peinture d'un style aussi sublime et enchanteur. » Ses éloges et photos sur place ont suscité un vif intérêt des chercheurs étrangers pour le Temple Fahai.

Au cours des années de guerre qui ont suivi, le temple a été de nouveau oublié. Endommagé par des tremblements de terre, l'abandon et le manque de maintenance, la plupart de ses bâtiments se sont effondrés. Seul le

▼ Grande Salle du Bouddha du Temple Fahai



▲ Motifs d'animaux dans les peintures murales du Temple Fahai

Grand Hall du Bouddha, avec les murales, a miraculeusement survécu intact.

« 3D à l'œil nu » des 600 ans avant

Les peintures murales de la grande salle constituent les trésors artistiques les plus précieux du Temple Fahai. Réparties sur le mur en éventail, les pignons est et ouest ainsi que le mur du fond, elles forment dix panneaux couvrant une superficie totale de plus de 230 m², et se répartissent en quatre ensembles selon leur emplacement dans l'édifice.

La première section est dédiée aux nuages auspicious. En entrant dans

la grande salle, on découvre d'abord trois panneaux de nuages enroulés sur le mur en éventail - mur de séparation directement en face de la porte, qui servaient autrefois de fond aux statues des Bouddhas des Trois Temps (Passé, Présent, Futur), aujourd'hui disparues. Ces couches de nuages ondulants et tourbillonnants semblent aspirer le visiteur dans l'éther, pour le conduire vers un paradis bouddhique et une assemblée sacrée.

La deuxième section, située derrière le mur des nuages auspicious, regroupe trois peintures : la Peinture des Trois Grands Bodhisattvas, avec pour protagonistes Guanyin de la Lune d'Eau (dite aussi « Guanyin sur l'Eau sous la

Lune »), Manjushri et Samantabhadra. La fresque centrale représentant Guanyin est la plus exquise; elle constitue le véritable summum des murales du temple.

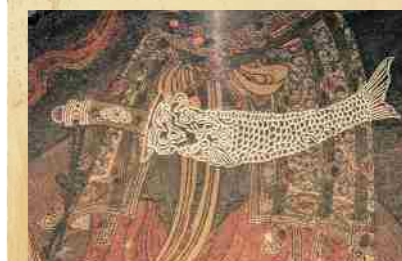
L'image de Guanyin de la Lune d'Eau est traditionnellement attribuée au célèbre peintre de la dynastie Tang, Zhou Fang. Sa posture, dite « de détente royale » ou « jeu » (Youxizuo en chinois), est caractéristique, et cette manifestation de Guanyin est l'une des plus chéries depuis l'introduction du bouddhisme en Chine.

Lifenduijin

« Lifenduijin » (littéralement « appliquer de la poudre en relief puis dorer ») est une technique picturale traditionnelle chinoise qui consiste à tracer des motifs en relief avec une pâte pigmentée, avant de les recouvrir de feuilles d'or.

S'apparentant à la décoration moderne au cornet, elle se déroule en plusieurs étapes : une pâte épaisse, obtenue en mélangeant un pigment en poudre à de la colle, est placée dans une poche souple à embout fin. Guidé par un dessin préparatoire, l'artisan presse délicatement la pâte pour former sur le mur des lignes en relief. Une fois ces tracés suffisamment consolidés, on les enduit de colle avant d'y appliquer des feuilles d'or, faisant ainsi naître des motifs dorés en saillie.

Principalement utilisée pour orner les attributs des bouddhas et des divinités – couronnes, armures, colliers, pendentifs, objets rituels et bannières précieuses –, cette technique confère à l'ensemble une somptuosité majestueuse, tout en accentuant le relief et la dimension sacrée des représentations.





▲ Détail des peintures murales du Temple Fahai : Guanyin de la Lune d'Eau

Dans la peinture, Guanyin a les yeux mi-clos, le regard baissé, le visage dodu et élégant, empreint d'une douce compassion et d'une sérénité absolue. Sa gaze transparente est aussi fine qu'une feuille de soie vue de loin, mais de près, on distingue un motif en filet tracé avec des lignes ultrafines orné de pétales hexagonaux en fils d'or réalisés selon la technique de la « dorure à la poudre délayée » (technique chinoise qui consiste à appliquer une couche de poudre mélangée à de la colle avant de dorer), ce qui leur confère un éclat intemporel. Chaque motif floral minuscule est constitué de 48 traits rayonnants d'une finesse de cheveu, et la peau est visible à travers la gaze, témoignant d'une précision époustouflante. Cette maîtrise

du pinceau témoigne de l'apogée de la peinture de la dynastie Ming, tandis que l'immense auréole derrière Guanyin renforce l'atmosphère de légèreté et de paix transcendante.

Manjushri et Samantabhadra flanquent Guanyin de part et d'autre - un duo emblématique dans l'art bouddhique. La composition respecte scrupuleusement les canons religieux : Manjushri chevauche un lion vert, Samantabhadra est accompagné d'un éléphant blanc à six défenses, chacun assorti de sa suite complète. Deux dévots, disposés symétriquement est-ouest, se tiennent sous chaque bodhisattva : l'un regarde vers le haut, l'autre est plongé dans la méditation ; l'un tient une canne et lève la main, l'autre joint les mains en prière. Le contraste entre leur dynamisme

et leur calme révèle l'ingéniosité de la conception artistique.

La troisième section, la Peinture de l'Assemblée des Bouddhas, occupe les pignons est et ouest (deux panneaux). Ornée de nuages auspicioseux, elle oppose le monde céleste (bouddhas, bodhisattvas et divinités) en haut au monde terrestre (sources de montagne et fleurs) en bas. Initialement associées à dix-huit sculptures d'Arhats (aujourd'hui détruites), les murales formaient un ensemble artistique parfait, unissant harmonieusement divin et humain.

La quatrième section - cœur des fresques - est la Cérémonie d'Hommage au Bouddha et de Protection de la Dharma par Indra et Brahmâ (abrégée « Peinture d'Indra et Brahmâ »). Située sur les parties est et ouest du mur arrière (séparées par

la porte de la salle), elle est la plus riche en détails, représentant vingt Devas du Ciel protecteurs. Les personnages et les animaux sont si vivants qu'ils semblent « sortir du mur » : la figure principale est solennelle avec sa couronne ornée de perles pendantes ; les robes des bodhisattvas flottent avec grâce, leurs harnais d'ornements brillent ; les rois célestes, armés et cuirassés d'or, marchent en rang avec les nymphes célestes et les guerriers divins - un grand vent sacré semble souffler sur la scène, faisant onduler les étoffes et donnant vie à toute la composition. L'utilisation extensive de la dorure à la poudre délayée confère aux fresques une opulence et une élégance sans pareille.

En outre, des animaux cachés (renards, sangliers, léopards, lions, éléphants) ajoutent de la vivacité et de la fraîcheur. Le rendu de leur pelage ou de leur peau atteint un réalisme extraordinaire : la crinière du lion est tracée mèche par mèche, les oreilles du renard révèlent des capillaires sous la lumière. Les peintres ont même doté les animaux, jusqu'aux lions et léopards, d'yeux en amande doux, évoquant la forme d'un oiseau, leur conférant ainsi une sérénité empreinte de la bonté bouddhique.

Dans l'histoire chinoise, la plupart des artisans créateurs d'œuvres d'art



▲ Détail des personnages dans les peintures murales du Temple Fahai

majeurs sont restés anonymes. Il est donc exceptionnel et précieux que le nom de certains maîtres, comme Wan Fuqing, nous soit parvenu. Leur maîtrise technique et leur génie artistique ont inscrit ces fresques au panthéon du patrimoine artistique mondial.

Réveiller les Peintures murales endormies

En 2008, le Temple Fahai, reconstruit et restauré, a retrouvé sa configuration d'origine et rouvert sa porte intégralement au public. Pour protéger les peintures murales de la Grande Salle de Mahavira

contre la dégradation naturelle, des mesures strictes de contrôle lumineux sont en place : les visiteurs doivent utiliser des lampes de poche spéciales à lumière froide, minimisant l'impact sur les pigments fragiles. Ces chefs-d'œuvre de l'art ming, silencieusement conservés dans la pénombre et accessibles sous des conditions rigoureuses, baignent dans une aura de mystère et de discrétion.

L'ouverture en 2023 de la Galerie des peintures murales du Temple Fahai a marqué un tournant. Les technologies numériques offrent non seulement une nouvelle façon de contempler les peintures murales, mais en retracent aussi systématiquement leur histoire du passé au présent.

Dans la galerie, des écrans 4K restituent les peintures murales à taille originale. Le zoom numérique permet aux visiteurs de plonger dans les détails - coups de pinceau subtils, techniques variées - et de saisir la virtuosité des anciens artistes.

De part et d'autre de la salle, huit écrans thématiques explorent huit aspects clés : évolution des figures, motifs des costumes, techniques picturales, attributs rituels, etc. Trois d'entre eux retracent spécifiquement l'évolution iconographique de neuf divinités célestes, dont Brahmâ, Indra et les Quatre Rois Célestes.

▼ La Galerie des peintures murales du Temple Fahai révèle les détails de ses fresques grâce aux technologies numériques.





▲ Présenter la version numérique des peintures murales du Temple Fahai

Dans le cinéma à dôme, le film « Rêve de Fahai », projeté en 360°, raconte l'histoire du peintre Wan Fuqing.

Chargé de peindre les murs du temple après sa construction, le peintre était tellement exigeant envers lui-même qu'il restait bloqué, tourmenté jour et nuit. Épuisé, il s'endormit profondément et rêva qu'il s'élevait au ciel : dès lors une multitude de divinités flottaient dans la lumière, des paysages enchanteurs s'étendaient, des fleurs et des arbres rares s'entremêlaient, des oiseaux et des bêtes auspices erraient paisiblement. En plein ravissement, il reçut l'illumination du bodhisattva Weituo (Skanda, gardien bouddhiste). Réveillé, il comprit qu'il avait été prisonnier de son obsession pour la perfection - seulement en l'abandonnant pourrait-il trouver la liberté créative. Son inspiration, jusqu'alors bloquée, jaillit enfin pour donner naissance aux peintures murales éternelles et solennelles que nous connaissons.

Les personnages et les animaux du film sont tous tirés des peintures murales. La 3D numérique redonne vie aux Trois Grands Bodhisattvas, aux Vingt Devas du Ciel et à diverses créatures mythiques (comme le Jinmaohou et l'éléphant blanc), replongeant le spectateur dans le foisonnement créatif de l'époque de la fondation du temple.

Aujourd'hui, la visite combinée des peintures murales authentiques du temple et de la galerie est très prisée des touristes. Sentir la grandeur des originaux dans la Grande Salle du Bouddha, puis comprendre leurs histoires cachées à la galerie : ces deux expériences se complètent mutuellement.

Véritables joyaux du patrimoine mondial, les peintures murales du Temple Fahai ne sont pas seulement un trésor de Pékin, mais aussi un chef-d'œuvre artistique universel. Pour les amateurs d'art et d'histoire, contempler ces œuvres en personne et en ressentir la subtilité constitue une expérience culturelle profondément émouvante.

Où peut-on encore voir des peintures murales à Pékin ?

À Pékin, deux autres temples anciens de la dynastie Ming conservent de remarquables peintures murales. Le Temple Zihua abrite un panneau intitulé « Le Bodhisattva Kṣitigarbha enseignant la Loi ». Quant au Temple Cheng'en, il en abrite deux : « L'Empereur et l'Impératrice libérant des oiseaux » et « L'Empereur et l'Impératrice au rituel de libération des animaux » (une pratique bouddhique de compassion).

Enfin, les amateurs peuvent également admirer des peintures murales funéraires découvertes à Pékin au Centre culturel et artistique des Trois Collines et Cinq Jardins (Haidian) et au Musée du site de l'ancienne ville de Luxian (Tongzhou). Ces œuvres rares datent des dynasties Tang et Jin.



Peintures murales éternelles de Chine



L'art de la peinture murale chinoise a une longue histoire. Au fil des cinq millénaires de civilisation chinoise, les œuvres sont riches et variées, léguant à l'humanité un précieux patrimoine artistique. De somptueuses peintures rupestres, des œuvres solennelles des temples, ou des peintures variées des tombes, toutes dévoilent une beauté classique à la chinoise. Les peintures murales des grottes de Dunhuang, du Temple Yonglegong (Shanxi), du Temple Pilusi (Hebei) et du Temple Fahai (Pékin) sont réputées comme les « Quatre Grands trésors de la peinture murale chinoise ».

Peintures murales des grottes de Dunhuang

Période : IV^e-XIV^e siècle

Superficie : Plus de 50 000 m²

Points forts : Les grottes de Dunhuang regroupent plusieurs sites rupestres autour de Dunhuang (incluant les grottes de Mogao, les grottes des Mille Bouddhas occidentaux, les grottes de Yulin à Guazhou, les grottes des Mille Bouddhas orientaux à Guazhou et les grottes des Cinq Temples à Subei). Parmi elles, les grottes de Mogao sont les plus anciennes, les plus vastes et les plus durables. Fondées en 366 après J.-C., elles ont été développées sur plus d'un millénaire : 735 grottes existent aujourd'hui, abritant 45 000 m² de peintures murales et 2 415 statues polychromes. Ces œuvres dépeignent vivement la vie sociale sur plus de mille ans, formant un trésor culturel reflétant la convergence des civilisations le long de la Route de la Soie.



Peintures murales du Temple Yonglegong (Shanxi)

Période : dynastie Yuan

Superficie : Environ 1 000 m²

Points forts : Situé dans le comté de Ruicheng (Shanxi), le Temple Yonglegong a été construit entre 1247 et 1368. C'est le temple taoïste le plus ancien, le plus grand et le mieux conservé de Chine. Ses peintures murales ornent trois salles principales, dont la plus célèbre est intitulée « La Réunion des Dieux en Hommage au Primordial » et se trouve dans la salle des Trois Pures. Dépeignant 286 divinités rendant hommage au Seigneur Primordial, cette œuvre est l'apogée de l'art mural yuan et rivalise avec les peintures de Dunhuang.



Peintures murales du Temple Pilusi (Hebei)

Période : dynastie Ming

Superficie : Environ 200 m²

Points forts : Ce temple populaire, situé dans la banlieue nord-ouest de Shijiazhuang (Hebei), a été fondé durant l'ère Tianbao (742-756) de la dynastie Tang et rénové à plusieurs reprises. Les salles Sakyamuni et Pilusi, qui abritent les peintures murales, sont des vestiges de la dynastie Ming.

Celles de la salle Vairocana sont les plus impressionnantes : pleines de vitalité et aux couleurs vives. Leur contenu est riche, avec près du double de personnages que La Réunion des Dieux en Hommage au Primordial du Temple Yonglegong. Leur composition, leur tracé au pinceau, leur coloration et leur représentation des personnages atteignent un niveau exceptionnel.



Beauté à travers les frontières

Texte Gao Yuan Photos prises par Zhang Xin, Tong Tianyi, Zhao Lei



Pékin, ancienne capitale orientale à l'histoire millénaire, incarne l'héritage profond de la civilisation chinoise et une tradition ancestrale d'échanges et d'enrichissement mutuel entre les cultures. Elle conserve de splendides témoignages de la rencontre entre les civilisations orientale et occidentale. Les édifices silencieux qui se dressent, les trésors artistiques des musées et les précieux cadeaux d'État du monde entier racontent tous des histoires émouvantes de dialogue interculturel. Tous ces bijoux tissent la tapisserie unique d'une ville qui est un véritable centre mondial d'échanges et d'apprentissage entre les civilisations.





Patrimoine architectural à fusion multiculturelle

Dissimulé dans l'animation urbaine, le stupa blanc du Temple Miaoying est le plus ancien et le plus vaste stupa lamaïste de Chine. Elle constitue aussi l'unique vestige culturel intact de Dadu, la capitale des Yuan. Depuis sept siècles, ce monument symbolise à la fois l'intégration ethnique et les échanges culturels de longue date entre la Chine et le Népal.

En 1271, l'empereur Kubilai Khan, fervent bouddhiste, fit de Dadu (l'actuelle Pékin) la capitale de son empire. Afin d'abriter les reliques sacrées du Bouddha qu'il avait fait transporter sur place, il confia à l'artisan népalais Anige une mission sacrée : construire un stupa d'une blancheur immaculée et d'une hauteur vertigineuse. Il fallut huit années de labeur pour que s'élevât cette silhouette monumentale.

Les chroniques impériales

l'acclamèrent comme le « stupa de jade » illuminant la « cité d'or », ajoutant une luminosité presque céleste à l'horizon de la capitale. Mais sa signification dépassait le seul éclat : il incarnait physiquement le vœu impérial de protection et de prospérité éternelle de l'empire.

Anige y réalisa une synthèse artistique sans précédent, fusionnant la grammaire des stupas indiens et népalais avec les sensibilités mongole, tibétaine et han, donnant ainsi naissance à la forme emblématique du stupa « anda » — un archétype qui allait faire école dans toute la Chine.

Malgré les siècles et leurs tumultes, le Vieux Stupa Blanc demeure inébranlable. Bien plus qu'un simple symbole de Pékin, il est la pierre angulaire d'une lignée architecturale ayant profondément influencé l'art des stupas tibétains en Chine. Preuve de son génie fondateur, Anige reproduisit plus tard cette forme sur les pentes sacrées du mont Wutai, dans le Shanxi, y laissant un autre joyau

du patrimoine.

À la différence de ce stupa multiculturel, les édifices occidentaux des ruines de Yuanmingyuan illustrent les échanges architecturaux sino-occidentaux au XVIII^e siècle. Ils témoignent d'une rencontre inédite entre deux traditions paysagères, source de trésors artistiques uniques.

Conçus par des missionnaires au service de la cour - Giuseppe Castiglione (Italie), Michel Benoît, Jean-Denis Attiret (France) et Ignaz Sichelbarth (Tchéquie) - et construits par des maîtres artisans chinois, ces édifices comprenaient plus de dix complexes (Pavillon des Merveilles Harmonieuses, Salle des Mers Paisibles, Grand Jet d'Eau, etc.). Pour commémorer cette fusion exemplaire, l'empereur Qianlong ordonna une série de eaux-fortes sur cuivre : Vingt vues des édifices occidentaux de l'Ancien Palais d'Été. Ce document pictural essentiel des arts de la dynastie Qing fournit des références précieuses pour les recherches sur le

palais, son architecture et les échanges sino-occidentaux. L'élément le plus célèbre en est l'horloge hydraulique des douze animaux du zodiaque, devant la Salle des Mers Paisibles. Les têtes en bronze de ces animaux crachaient de l'eau à tour de rôle selon les heures traditionnelles, et simultanément à midi – un spectacle autrefois saisissant. Bien que les sculptures en coquillage de la salle soient endommagées, elles se dressent aujourd'hui majestueusement sur place, invitant à imaginer la grandeur passée de l'ensemble.

Si le stupa blanc et les édifices de Yuanmingyuan incarnent un dialogue architectural, l'Ancien Observatoire de Pékin, lui, révèle un héritage tout aussi précieux : celui des échanges scientifiques et culturels entre l'Orient et l'Occident. Construit en 1442, il servit d'observatoire impérial sous les Ming et Qing, assurant des observations pendant près de cinq siècles (jusqu'en 1929). Huit instruments en bronze sont exposés sur sa plate-forme :

quadrant écliptique (Ferdinand Verbiest, Belgique), astrolabe horizontal (Bernard-Kilian Stumpf, Allemagne), globe céleste à 1 876 étoiles dorées, etc. Résistants aux siècles, ils combinent précision scientifique et savoir-faire artisanal - de véritables témoins des échanges modernes. Il y a plusieurs siècles, des missionnaires comme Johann Adam Schall von Bell (Tang Ruowang) et Augustin von Hallerstein (Liu Songling) contemplaient le ciel avec des fonctionnaires chinois, à la découverte des mystères de l'univers. Cerné aujourd'hui par une forêt de gratte-ciels, l'Ancien Observatoire conserve intacte son ambition séculaire : contempler le cosmos. Une posture qui continue d'inspirer.



Trésors à la fois orientaux et occidentaux

Depuis l'arrivée de Matteo Ricci (missionnaire italien) à Pékin en 1601, des missionnaires occidentaux ont servi la cour impériale dans la Cité Interdite

pendant plus de deux siècles. Ces missionnaires, souvent spécialisés dans les sciences ou les arts, ont joué le rôle d'émissaires chargés de transmettre la culture occidentale à l'Orient, introduisant ainsi des influences occidentales dans l'art chinois. Les techniques et l'esthétique occidentales se sont progressivement intégrées aux arts de la cour.

Tout comme les Européens étaient captivés par l'esthétique chinoise, la cour Qing affectionnait particulièrement les objets occidentaux : l'empereur Yongzheng possédait des dizaines de paires de lunettes occidentales et l'empereur Qianlong s'intéressait vivement aux horloges étrangères. Les détails décoratifs des pavillons chinois étaient souvent présents dans les structures mécaniques de ces horloges et des motifs traditionnels de lotus en spirale ornaient fréquemment la porcelaine rococo, créant un contraste harmonieux. Sous le règne de Kangxi, l'émail de cour a mûri sous leur influence, passant

▼ Vestiges du Grand Jet d'Eau dans la zone des édifices occidentaux du Parc des Ruines de Yuanmingyuan



d'une dépendance totale aux matières premières importées au raffinement des pigments chinois sous les règnes de Yongzheng et Qianlong. Ces œuvres présentaient des paysages occidentaux dans des cartouches, et intégraient poésie, calligraphie, peinture et sceaux traditionnels chinois - un style artistique distinctif. Ces développements témoignent de l'appréciation et de l'adoption par l'Orient de la technologie et de l'esthétique occidentales, illustrant la nature bidirectionnelle de la fusion culturelle.

La peinture mérite également d'être mentionnée. Parmi les artistes étrangers les plus célèbres de la cour Qing, on comptait Giuseppe Castiglione, Ignaz Sichelbarth, Joannes Damascenus Salusti et Jean-Denis Attiret. Giuseppe Castiglione était le plus influent et le plus prolifique d'entre eux. Ce missionnaire italien, maître de la perspective et du clair-obscur occidentaux, a peint toute sa vie sur soie au pinceau avec des pigments minéraux. En tant que peintre de cour, il était très apprécié. Ses techniques de perspective géométrique et de clair-obscur ont été utilisées dans des centaines de peintures, en particulier sous le règne de Qianlong. Dans ses œuvres, il a fusionné les techniques orientales et occidentales, créant un style distinctif marqué par un réalisme méticuleux.

Il a également transmis les méthodes européennes aux peintres chinois de la cour, favorisant un échange et une intégration mutuels entre la perspective focale occidentale et les techniques traditionnelles au pinceau. Cette fusion a ouvert la voie à un nouveau style alliant l'Orient et l'Occident. La Sortie de Plaisance du Nouvel An de l'Empereur Qianlong (Portrait de l'empereur Qianlong lors de la fête du Nouvel An) illustre parfaitement cette fusion : Giuseppe Castiglione a représenté l'empereur, tandis que des peintres chinois comme Shen Yuan ont dessiné les enfants, les habitations et les arbres, créant une coexistence harmonieuse des techniques.

De plus, les murs du Studio Jianqin (Palais de Ningshou) et de la Salle Sanxi (Palais de Yangxin) abritent de véritables chefs-d'œuvre d'illusion : des peintures panoramiques illusionnistes réalisées en collaboration par Giuseppe Castiglione et des artistes chinois. En utilisant la perspective et des techniques réalistes pour représenter des paysages de jardins chinois, ces œuvres créent un effet fantastique : l'impression d'être immergé dans un décor extérieur alors qu'on se trouve à l'intérieur. Ces œuvres constituent un chef-d'œuvre inégalé d'adaptation des techniques occidentales à l'esthétique chinoise dans le domaine de la peinture de cour.

Aujourd'hui, la riche collection de Pékin – porcelaines, peintures, émaux, horloges, instruments scientifiques et autres curiosités étrangères – témoigne des échanges mutuels entre l'Orient et l'Occident dans les domaines de la science, de la technologie et des arts depuis des siècles. Chaque pièce est un trésor précieux.

Précieux cadeaux des cinq continents

Pékin s'affirme à juste titre comme la capitale culturelle de la Chine. Cœur politique de la nation, elle a toujours été un carrefour d'échanges culturels qui n'ont cessé de s'amplifier et de s'étendre au monde entier depuis la fondation de la République populaire de Chine.



▲ Horloge en forme de paravent à huit colonnes en bronze doré, incrustée d'émail et de strass



▲ Sortie de Plaisance du Nouvel An de l'Empereur Qianlong (détail)

Les centaines de cadeaux d'État exposés dans cette collection sont bien plus que de simples objets : ils sont les témoins silencieux de la diplomatie chinoise et les incarnations tangibles de l'amitié et de la paix. Cette collection unique rassemble les présents échangés entre les dirigeants du Parti et de l'État depuis 1949. On y découvre des pièces majeures de la grande diplomatie, des œuvres d'art empreintes des traditions de leurs pays, des artisanats d'une habileté vertigineuse et des hommages ingénieux à l'esthétique chinoise. Un monde miniature d'une splendeur à couper le souffle.

En 1949, une équipe de documentaristes soviétiques a immortalisé la Chine à l'aube d'une nouvelle ère : la solennité de la cérémonie de fondation, mais aussi l'atmosphère des rues de Pékin, Shanghai ou Canton. Ces archives uniques immortalisent le quotidien des Chinois d'il y a plus d'un demi-siècle. Soixante-dix ans plus tard, en 2019, à l'occasion du double anniversaire de la République populaire de Chine et de l'établissement des relations diplomatiques sino-russes, la Russie a officiellement fait don de ces archives à la Chine, un geste d'amitié aussi précieux que les images elles-mêmes.

Un autre présent officiel marque un moment charnière de l'histoire mondiale : la visite du président américain Richard Nixon en Chine, en février 1972. Le cadeau qu'il a apporté, une somptueuse sculpture en porcelaine blanche, représente une famille de cygnes : un couple gracile et trois cygnets. Au-delà de sa finesse d'exécution, ce chef-d'œuvre de céramique est devenu le symbole fragile et puissant du dégel entre Pékin et Washington, annonciateur de la normalisation de leurs relations.

L'éléphant dépasse les frontières pour s'imposer comme un symbole de bonheur et de prospérité dans toute l'Asie, y compris en Chine. Cette vénération partagée se reflète dans les cadeaux d'État : la Thaïlande a offert une sculpture en teck représentant des éléphants au travail, en hommage à la symbiose ancestrale entre l'homme et l'animal ; le Sri Lanka, un éléphant majestueux en bois incrusté d'argent et de

gemmes, en hommage à la place sacrée qu'occupe l'animal dans la culture locale ; et enfin, la Mongolie, une délicate sculpture en argent représentant les « Quatre Frères de l'Harmonie ». Sous un arbre aux branches lourdes de fruits, l'éléphant, le singe, le lapin et la perdrix se côtoient, formant une allégorie touchante de la concorde et de la paix dans la diversité.

La boîte carrée en laque noire incrustée de nacre (République populaire démocratique de Corée), le tableau décoratif en coquillage et le paravent laqué représentant le « Stupa à un pilier » (Viêt Nam) illustrent à merveille le rayonnement, en Asie de l'Est, d'un art né en Chine, ainsi que la splendide floraison qu'il y a connue. Aujourd'hui, l'incrustation de nacre, patrimoine artisanal partagé de l'Orient, témoigne toujours du dialogue fécond entre la Chine et ses voisins pour la préservation et la réinvention des métiers d'art.

De nombreux autres trésors témoignent de ces échanges féconds, comme le vase en étain de Malaisie gravé des « Quatre Sages de la Fleur » (prunier, orchidée, bambou et chrysanthème), la mosaïque tunisienne du « Taiji » ou encore la maquette en bois du vaisseau-trésor de Zheng He, offerte par les Seychelles. Parmi eux, l'« Arbre de Vie » mexicain se distingue par son originalité. Cette sculpture en terre cuite marie avec génie des éléments de son pays d'origine à une iconographie chinoise foisonnante : la Grande Muraille, l'opéra de Pékin, le pipa, le jeu de go, la danse du lion, etc. Le tout est surmonté d'une couronne de fleurs où s'enlacent un drapeau rouge étoilé, des papillons et des motifs solitaires, célébrant l'amitié éternelle entre les peuples sous une forme artistique unique.

En réponse aux présents reçus des quatre coins du monde, la Chine offre des cadeaux tout aussi significatifs lors des grands sommets multilatéraux qu'elle accueille. Chaque cadeau officiel devient alors l'ambassadeur

du raffinement culturel chinois : le plat laqué L'Écllosion de la Route de la Soie offert lors du Forum sur les nouvelles routes, la tapisserie de soie Scène de la fête Qingming offerte lors du G20 à Hangzhou, la porcelaine immaculée de Dehua offerte lors du sommet des BRICS à Xiamen ou encore les délicats cloisonnés offerts lors du Forum sur la coopération sino-africaine à Pékin. Bien plus que de simples objets, ces trésors incarnent la pérennité et le rayonnement de la civilisation chinoise, et marquent de leur empreinte artistique les pages de la diplomatie contemporaine.

Au fil du temps, Pékin, ville éternellement jeune, n'a cessé d'écrire les plus belles pages du dialogue entre les civilisations. Les trésors qu'elle a su attirer par-delà les montagnes et les océans témoignent de la capacité des cultures du monde à coexister, à se répondre et à s'enrichir mutuellement.



▲ Éléphant en bois recouvert d'argent filigrané et incrusté de gemmes offert par le Sri Lanka



舞剧《牡丹亭》

2026年1月29日-2月1日北京保利剧院上演舞剧《牡丹亭》。该剧以汤显祖原作为基础，将五十五回的原作改编为上下两本。全剧分为上下半场“梦卷”和“画卷”，上半场聚焦杜丽娘从春情萌动到离魂的历程，下半场展现柳梦梅与杜丽娘对抗命运的主线。该剧以“步入粉墙，踏上金砖”八字凝练苏州基因，构建视觉符号；大量使用“水雾”作为道具，构建虚与实、生与死的多维空间；将“花神”群体从原著中功能性角色转化为自然与生命力量的意象，象征着杜丽娘自由意志的觉醒与生长；舞台上的“牡丹亭”也不仅是一座园林，“是那处曾相见”的梦境，也是打破世俗旧礼的乐园。

Danse « Pavillon des pivoines »

« Pavillon des pivoines », une adaptation dansée de l'œuvre classique de Tang Xianzu, sera présentée au théâtre Poly de Pékin du 29/01 au 01/02 2026. L'œuvre se compose de deux actes : « Le rêve », qui suit le parcours de Du Liniang de l'éveil amoureux à sa mort, et « Le tableau », où elle lutte pour l'amour aux côtés de Liu Mengmei. Elle incarne l'image de Suzhou par l'évocation de « Murs roses, briques dorées » dans le décor. Les divinités florales, simples figurants à l'origine, y deviennent symboles de la nature et de la force vitale, portant l'aspiration à la liberté de l'héroïne. Ce lieu n'est plus un jardin de pivoines, mais l'endroit où nous nous sommes déjà rencontrés, un paradis affranchi des conventions.



“色彩之巅！法国蓬皮杜中心馆藏艺术大师特展”

“色彩之巅！法国蓬皮杜中心馆藏艺术大师特展”于2026年1月24日-4月15日在北京民生美术馆举办。展览将呈现100余件作品，汇聚了法国蓬皮杜中心馆藏中20世纪的大师作品，并加入中国现当代艺术家的作品，展现色彩的现代史及中西对话。展览聚焦七个单色空间，搭配作曲家罗克·里瓦斯 (Roque Rivas) 与音乐和声学研究中心 (IRCAM) 合作的声音创作，以及亚历克西斯·达迪耶 (Alexis Dadier) 携手花宫娜香水公司 (Fragonard) 打造的香氛装置。展览以“色彩”为核心主题，围绕“现代主义的演变轨迹”，呈现现代艺术的革新与探索历程，涵盖野兽派、立体主义、超现实主义、抽象主义、新现实主义、波普艺术、极简主义、观念艺术等关键流派。

« Le sommet de la couleur ! Des chefs-d'œuvre de la collection du Centre Pompidou »

« Le sommet de la couleur ! Des chefs-d'œuvre de la collection du Centre Pompidou » seront exposés au Musée d'Art Minsheng de Pékin du 24/01/2026 au 15/04/2026. Cette exposition rassemble plus de cent œuvres de la prestigieuse collection, enrichies de créations d'artistes chinois modernes et contemporains. Elle propose une traversée de l'histoire moderne de la couleur et un dialogue inédit entre l'Asie et l'Occident. Organisée en sept espaces monochromes, l'exposition offre une expérience immersive grâce à des associations d'œuvres visuelles, des compositions sonores de Roque Rivas (en collaboration avec l'IRCAM) et une installation olfactive d'Alexis Dadier pour Fragonard Parfums. Centrée sur la couleur, l'exposition retrace les grandes révolutions esthétiques du XX^e siècle, de la trajectoire évolutive du modernisme, du fauvisme au cubisme, en passant par le surréalisme, l'art abstrait, le néoréalisme, le pop art, le minimalisme et l'art conceptuel.