

83). On y retrouve la même gamme de couleurs et les similitudes des visages sont évidentes : traitement des yeux, du départ des sourcils et des plis du cou ainsi que des colliers.

Les « Famous Buddhist Images » (pl. 11 et fig. 9a-9f) sont un des plus précieux et intéressants témoignages de l'histoire de la diffusion du bouddhisme mis au jour à Dunhuang. Cette peinture sur soie fut autrefois malencontreusement fragmentée et les morceaux en furent répartis entre le British Museum et le National Museum de New Delhi. A partir de ces éléments, R.W. propose une reconstitution de la partie supérieure de ce très grand panneau, qui retrouve ainsi un équilibre et un rythme que l'ancien montage ne laissait pas deviner.

Dans le troisième et dernier volume, R.W. a réuni des documents archéologiques provenant tant de Dunhuang que des autres sites anciens d'Asie centrale visités par A. Stein. La plupart des fragments de textile publiés dans la première partie proviennent, comme les bannières et peintures, de la fameuse grotte murée de Mogao. Il en est de même pour un certain nombre de sculptures sur bois et de statuettes en terre. Mais, le plus grand nombre de ces objets (dont les planchettes peintes et les fragments de peintures murales) ont été mis au jour sur des sites de la province du Xinjiang, donc sur les tracés de l'ancienne « Route de la soie ». Presque tous relèvent du bouddhisme. La diversité de ce matériel a conduit R.W. à adopter un plan différent de celui des volumes précédents. Après une présentation géographique et historique, suivie d'un court exposé sur le commerce, l'administration et le développement du bouddhisme en Asie centrale, R.W. classe les principaux sites archéologiques suivant les deux grands itinéraires de la « Route de la soie » à l'est du Pamir : Dunhuang, Loulan, Miran et la région de Khotan au Sud, Turfan, Karachahr (Chortchuq - Ming-oï) et Kutcha au Nord.

Les fragments de soieries, datés du VI^e au X^e siècle, présentés dans la première partie du troisième tome, proviennent de la grotte 17 de Dunhuang. La plupart de ces pièces, comme celles conservées au musée Guimet, appartenaient aux montages dont, à l'origine, presque toutes les bannières et les peintures étaient pourvues. Ce n'est que lors de leur restauration et de leur encadrement, lors de leur arrivée en Europe, que les parties centrales furent le plus souvent détachées des triangles de tête, des rubans, des galons protecteurs et des attaches. Toutefois, un certain nombre de morceaux de tissu isolés furent découverts avec les peintures complètes et les manuscrits. A leur propos, A. Stein notait qu'il devait s'agir là d'offrandes votives (*Serindia*, t. II, p. 899). La forme de ces pièces d'étoffe est la même que celle des fragments utilisés pour les montages. On peut donc supposer qu'ils étaient destinés à un usage identique, même s'ils n'ont pas eu le temps d'être employés. Cela n'exclut nullement la possibilité que ces fragments déjà taillés aient pu provenir de pièces de tissu ou de vêtements précieux offerts par des dévôts à l'un ou l'autre des monastères de Dunhuang.

Nous avons naguère remarqué qu'un même motif décoratif peut se rencontrer sur un vêtement représenté sur une peinture comme sur des triangles de tête servant au montage des bannières (R. Jera-Bezard, « Six triangles sur soie inédits de la collection Paul Pelliot », *La Revue du Louvre*, 4-1978, p. 230-235).

Seules, les étoffes reproduites, pl. 37 et 38, ne proviennent pas de la grotte 17 ; elles ont été découvertes près d'une tour de guet du *Limes* de la région de Dunhuang, et sont donc datées de l'époque des Han orientaux (25-220 de notre ère). La forme et la dimension de ces fragments, remarquablement conservés, font penser qu'il s'agit ici de revers de vêtements (de « barbares » ?) plutôt que de triangles de tête de bannières comme le propose R.W.

Le fait que A. Stein ne fouilla pas, au Taklamakan, les mêmes sites que P. Pelliot apparaît nettement dans les illustrations de la seconde partie du volume 3. Les sites de la région de Khotan et le Ming-oï de Karachahr y tiennent une place privilégiée. Le choix des objets retenus par R.W. est judicieux et les datations proposées tiennent compte des recherches les plus récentes. Les sculptures, surtout lorsqu'elles ont conservé leur dorure ou leur polychromie, les peintures murales, reproduites en couleurs, apparaissent ici dans toute leur beauté. Beaucoup de pièces mériteraient un long commentaire, nous nous bornerons à quelques remarques. Ainsi, nous hésitons à reconnaître, au centre du décor sculpté de « la table ou du cadre d'autel » retrouvé à Niya (pl. 60, détail et fig. 70b) la représentation d'un stûpa orné de guirlandes et de banderoles. Il nous paraît s'agir d'un vase d'abondance, thème qui n'est pas exclusivement bouddhique. Une tête en « stuc » provenant du Ming-oï de Karachahr (p. 103) est identifiée comme celle d'un Buddha. Dans la mesure où la partie conservée de la coiffure se retrouve à l'identique pour des figures de devata (pl. 96-97) originaires du même site, le terme de « bodhisattva » ou « devata » nous paraît préférable, comme le prouvent les nombreux exemples de pièces de ce type mises au jour dans la région de Tumchuq, de Kutcha ou même de Turfan.

La beauté, la qualité et le nombre des planches en couleurs, les photographies de détails permettent de rendre justice à des œuvres restées longtemps mal connues, sauf de ceux qui eurent le privilège de les étudier eux-mêmes, au British Museum. Il faut féliciter l'auteur et son éditeur d'avoir réalisé, en si peu de temps, ce superbe ouvrage désormais essentiel pour les bibliothèques consacrées aux civilisations de l'Extrême-Orient.

Robert Jera-Bezard et Monique Maillard

Caroline Gyss-Vermande La vie et l'œuvre de Huang Gongwang (1269-1354)

XIII + 183 p., 1 p. de dépl., ill. sur dépl. à 13 volets, abréviations, biographie, 4 appendices, bibliographie, index ; Mémoires des Hautes Études Chinoises, vol. 23, Collège de France, Paris, 1984

Huang Gongwang est l'un des peintres les plus vénérés du premier grand essor de la peinture des lettrés sous la dynastie Yuan. Cette vénération est due pour beaucoup à l'existence d'un rouleau horizontal de paysage intitulé « Vivre dans les Monts Fuchun » que Huang a peint en trois années, pour le finir à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Par sa qualité, sa complexité et une histoire ultérieure qui l'a vue entrer dans des collections très importantes, dont celles de Shen Zhou et Dong Qichang, cette œuvre s'est placée comme critère de qualité pour une des grandes tendances de la peinture des lettrés. Il s'agit d'un art intellectualisé, souvent peu naturaliste. A son meilleur, comme dans ce rouleau, il atteint une lucidité structurelle qui le rapproche de la philosophie. Il fait place aussi dans l'œuvre même à l'histoire de la peinture sous forme de citations et d'allusions. Mais à part cet aspect quelque peu abstrait, on note également, dans certains cas, un respect profond pour des lieux précis.

L'ouvrage de Caroline Gyss-Vermande se divise simplement en deux parties, dont la première consiste en une étude biographique et la seconde en une analyse de la seule œuvre « Vivre dans les Monts Fuchun ». Cette présentation est logique dans la mesure où les maigres renseignements biographiques demandent une analyse très serrée, et où la peinture en question est le seul exemple majeur dont l'attribution au peintre ne soit pas à présent très controversée. Néanmoins, l'absence d'une troisième partie, de synthèse, fait sentir la difficulté, due à la rareté des données, à lier l'homme avec son œuvre.

Dans sa première partie, l'auteur se livre à une analyse rigoureuse de biographies, d'anecdotes, d'autres références de l'époque et de textes de Huang lui-même, afin de reconstituer sa vie. Parmi ces thèmes, on remarquera l'importance du taoïsme ; C. G.-V. suit là une ligne de recherche ouverte par Zhang Guangbin et Rao Zongyi. Les renseignements biographiques ne permettent pas d'affirmer que Huang était en premier lieu un lettré confucianiste et seulement en second lieu un maître taoïste qui est allé jusqu'à fonder un temple. L'auteur démontre même le mal-fondé d'une hiérarchie quelconque ; elle nous rappelle, par ailleurs, que l'intérêt du peintre pour les « Trois Religions » traduisait un respect pour chacune de leur spécificité.

La deuxième partie commence avec la présentation nécessaire de l'histoire de la peinture-objet (et sa célèbre copie qui a confondu l'empereur Qianlong et d'autres connaisseurs plus récents). Deux appendices sur les inscrip-

tions et les sceaux renforcent cette section. Ensuite, l'auteur entreprend une description de « Vivre dans les Monts Fuchun » d'une grande sensibilité où elle met en évidence toutes les qualités formelles de la peinture. La cohérence et la lucidité structurelle de cette peinture, sa monumentalité, la matérialité et l'immédiateté du travail de l'encre, sa logique rythmique, son sens du paysage organique sont autant de qualités qui lui donnent la force d'un phénomène naturel. Peut-être l'auteur sous-estime-t-elle seulement le rôle des personnages et la référence à un lieu précis.

En ce qui concerne la signification, C. Gyss-Vermande nous fait remarquer à juste titre que le rouleau est « une variation simple mais d'une infinie richesse sur les deux éléments primordiaux du paysage chinois : montagne/eau ». Par ailleurs, l'importance d'un concept d'ordre naturel (*li*), dont parle le peintre dans un traité sur la peinture de paysage, est évoquée. On s'attend à un développement de ces idées dans l'optique de la première partie, mais les observations n'ont malheureusement pas de suite. C'est dans l'étude thématique faite par John Hay sur la même peinture (*Huan Kung-Wang's Dwelling in the Fuch'un Mountains: Dimensions of a Landscape*, Ph. D. dissertation, Princeton, 1978) qu'est approfondi le rôle de la réflexion sur l'ordre (cosmologique, naturel, social) et mis au jour celui de la géomancie. Une compréhension de la topologie énergétique des Monts Fuchun venant de cette pratique taoïste de la géomancie aurait influencé la genèse de la peinture.

Sur le plan de l'organisation, des remaniements plus radicaux eussent été souhaitables dans le passage de la thèse de doctorat au mémoire publié. La décision de présenter la vie du peintre avec une analyse des données brutes suivie d'une tentative de biographie cohérente rend le texte difficile d'accès au début. Dans la deuxième partie, la discussion des sources du style de Huang Gongwang n'est pas efficace en tant que conclusion au livre. Deux des appendices, ceux donnant une chronologie raisonnée et une simple liste de peintures attribuées au peintre, encombrent le livre plus qu'ils ne le complètent. Mais que le lecteur persévère car l'ouvrage de C. Gyss-Vermande est une introduction solide et utile à un peintre majeur et à une œuvre presque canonique de la tradition chinoise.

Jonathan Hay

Joseph Needham

Science and civilisation in China

Vol. 5 Chemistry and chemical technology. Part. I: Paper and printing by Tsien Tsuen-hsüin, XXV + 485 p., fig. 1052-1234, trois bibliographies, index, chronologie, Cambridge University Press, Cambridge, London..., 1985.

Volume après volume, la gigantesque entreprise du Pr. Joseph Needham se poursuit, selon

le projet qu'il a élaboré il y a plus de 35 ans. Le plan général de l'ouvrage, publié dans le premier volume, paru en 1954, annonçait 7 tomes et 50 sections, la 32^e, intitulée *Paper and printing*, y était rattachée au tome IV, *Physics, engineering and technology*, elle exposerait les thèmes de la découverte du papier sous les Han, l'apparition de l'imprimerie xylographique sous les Tang, l'invention des caractères mobiles sous les Song et enfin la transmission de ces inventions vers l'Ouest.

La 32^e section, classée maintenant en tête du tome 5, *Chemistry and chemical technology*, occupe tout un volume de 500 pages; alors que le premier volume couvrirait 7 sections, et son propos s'est considérablement élargi par rapport au plan initial. Le Pr. Tsien Tsuen-hsüin, professeur honoraire de littérature chinoise et de bibliothéconomie à l'Université de Chicago, conservateur honoraire de la Far Eastern Library de cette même université, à qui Joseph Needham a confié cet ouvrage, ne s'est pas borné à étudier les inventions, au moment où elles se sont produites (le papier sous les Han, la xylographie sous les Tang...).

Le papier est étudié dans sa globalité: l'origine de son invention, la description de sa fabrication (telle qu'elle est décrite dans le *Tiangongkaiwu* de Song Yingxing, XVII^e siècle), sa conservation, sa restauration, la multiplicité des qualités de papier et leurs divers usages, en premier lieu pour l'imprimerie, mais aussi dans la vie courante (papier pour la calligraphie ou la peinture, papier-monnaie, « papiers d'offrandes », vêtements de papier, papiers peints, papiers pliés, papiers découpés, fleurs en papier, parapluies...).

Le grand débat sur la date de la « découverte » de l'imprimerie en Chine entre les spécialistes qui ont étudié les rares documents imprimés — dont très peu sont datés —, retrouvés en Chine, en Corée ou au Japon, images ou textes bouddhiques, calendriers et dictionnaires, mais aussi éditions citées dans des sources littéraires et irrémédiablement perdues, reste ouvert. Ce qui est certain, c'est que dès le X^e siècle, l'État est éditeur et fait publier la première édition officielle des Treize Classiques en 130 volumes. A la même époque, le canon taoïste est publié sous les auspices de l'Empereur, et on voit apparaître les premières éditions d'œuvres littéraires individuelles. Dès la dynastie Song, considérée comme l'âge d'or de l'imprimerie chinoise, la technique de la xylographie est parfaitement maîtrisée et l'édition, florissante, couvre tous les domaines de la connaissance, y compris les sciences.

La seule grande nouveauté sous les Ming, alors que l'imprimerie continue à se développer, est la multiplication, à partir du XVI^e siècle, des éditeurs privés, souvent des lettrés, des bibliophiles, ou même des écoles locales, qui s'attachent tout particulièrement à la qualité des textes.

La dynastie Qing verra l'apogée de l'imprimerie impériale et le *Wuyingdian* publiera non moins de 382 titres entre 1644 et 1805 (dont le *Gujin tushu jicheng* qui compte plus de cent millions de caractères). Beijing est alors la

capitale incontestée de la fabrication et du commerce des livres. L'activité éditoriale est intense et on peut évaluer la production Qing à la moitié de la production totale de la Chine depuis l'invention de l'imprimerie.

Aucun texte ancien n'expose la technique de l'imprimerie xylographique, et il faut glaner les informations au fil des lectures ou se fier au témoignage de vieux artisans ayant pratiqué la xylographie, ou la pratiquant encore pour la reproduction d'œuvres d'art.

Le matériel employé est léger: des planches de bois (soigneusement choisies et préparées), quelques brosses et des couteaux, de l'encre et du papier suffisent. Il faut toutefois y ajouter l'habileté du calligraphe, la précision du graveur et la dextérité du « tireur » qui pouvait produire jusqu'à 1 500 et même 2 000 feuilles par jour.

La xylographie est un artisanat, et la gravure de chaque caractère, au préalable copié un à un, est un travail long et délicat. Il n'est donc pas surprenant qu'à partir du XI^e siècle, période « d'explosion » de l'imprimerie chinoise, plusieurs procédés d'impression à l'aide de caractères mobiles, en terre cuite (XI^e siècle), en bois (XIII^e-XIV^e siècles), en métal (XV^e siècle) aient été mis au point. On ne connaît aucun ouvrage imprimé par Bi Sheng à l'aide de ses caractères mobiles de terre, en revanche, les caractères mobiles de bois ont connu plus de succès, en particulier sous les Qing, où le *Wuyingdian* fit faire, en un an, 235 000 caractères de bois, et publia même un manuel illustré décrivant le procédé de gravure et d'impression. Les caractères mobiles métalliques, utilisés en Corée dès le XIV^e siècle, ont été mis au point dans la province du Jiangsu au XV^e siècle, puis utilisés au Fujian.

Au XVIII^e siècle, le *Wuyingdian* fabriqua 250 000 caractères mobiles de bronze qui furent principalement utilisés pour imprimer le fameux *Gujin tushu jicheng*, encyclopédie fleuve en plus de 5 000 volumes et plus de cent millions de caractères. Ils furent, hélas, détruits peu après, fondus dès 1744.

De fait, en Chine, l'impression en caractères mobiles n'a jamais réussi à supplanter la xylographie, mieux adaptée aux problèmes spécifiques de l'écriture chinoise. L'investissement financier est en outre beaucoup plus lourd pour les caractères mobiles (surtout métalliques), et il faut un personnel relativement nombreux et qualifié pour la composition et le démontage des formes.

L'impression par planches xylographiques, où sur une feuille de papier on imprime sur une seule face le texte de deux pages consécutives, a contribué à figer la forme des livres chinois. Les feuilles pliées en deux selon leur axe vertical, la face vierge à l'intérieur, sont cousues en petits livrets, et les titres courants, la numérotation des chapitres, la pagination apparaissent à la pliure.

L'encre — un des trésors du lettré avec le papier, le pinceau et la pierre à encre —, n'est pas seulement un produit chimique, dont la composition a évolué depuis son invention sous les Han. C'est encore le *Tiangongkaiwu*