

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft
Band: 27 (1973)
Heft: 2

Buchbesprechung: Notice bibliographique

Autor: Jaquillard, Pierre

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

J. TSCHICHOLD : *Die Bildersammlung der Zehnambushalle*, éd. Rentsch, Erlenbach-Zurich, 1970. Format en largeur, 31 sur 35 cm. 55 pp. avec 13 fig. dont 2 en pl. p., 24 reproductions en couleurs (fac-similés) de tirages anciens (en anglais : Lund Humphries, Londres, 1972).

I

Quand on parle des estampes chinoises, il faut rappeler qu'elles ne sont connues en Occident que depuis le début du XX^e siècle, grâce à la découverte faite par Laurence Binyon en 1906 au British Museum de plusieurs «cartes de vœux» de la fin du XVII^e, qui constituent la série de Kaempfer. Quant à l'estampe japonaise, elle était familière aux artistes européens dès le milieu du siècle dernier : les impressionnistes y prirent la délicatesse des couleurs et plus tard les synthétistes s'inspirèrent des aplats cernés d'un trait, comme W. Jaworska le relève dans son *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven* (Neuchâtel, 1971, éd. Ides et Calendes, p. 230).

Or, les gravures chinoises de l'apogée – la collection de peintures du *Studio des Dix Bambous* – font leur apparition dans la littérature occidentale vers les années 20 seulement : un précurseur en la matière est Otto Fischer, qui en publia en 1921 de grandes reproductions, dans un portefeuille de la société Marées, d'un tirage fort limité. En 1922 Julius Kurth faisait paraître *Der Chinesische Farbendruck*. Des reproductions, réduites, comme celles de Kurth, se trouvent aussi dans l'ouvrage de Rudolf Bernoulli : *Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik in der Bibliothek für Kunst und Kunstgewerbe in Berlin*.

Seules les planches de la Société Marées avaient les dimensions des originaux ; elles proviennent d'un «tirage» de 1817, fait d'après une édition d'inspiration ancienne. Il a fallu attendre les années 40, dans le grand public, pour connaître, grâce à M. Tschichold, de véritables exemplaires anciens des *Dix Bambous* lui appartenant : 16 planches, dans *L'estampe chinoise ancienne en couleurs* (qui existe aussi en allemand) et 16 autres, dans *Der Holzschneider und Bilddrucker Hu Chêng-yen* (Editions Holbein, Bâle, 1940 et 1943).

Dans son ouvrage de 1940 (p. 6), M. Tschichold pensait que les estampes reproduites alors étaient de 1643. Dans un article de 1950 (Bulletin du Musée de Boston), M. Robert Paine confirmait cet avis, en notant que les planches de ce collectionneur appartenaient à l'édition de 1633, mais pas à ses plus anciens tirages (p. 79). L'année suivante, le même auteur datait l'exemplaire «suisse» des environs de 1662 ou même d'un peu plus tard. Depuis lors, M. Tschichold a dû faire de nouvelles comparaisons et dans son très bel album de 1970, il prononce finalement la date de 1715 pour les volumes de sa propre collection (p. 29).

On voit qu'il est ardu de «situer» les différentes éditions des *Dix Bambous* : une preuve de plus en est que, dans le chapitre consacré à la gravure dans *Arts de la Chine*

III (Fribourg, Office du Livre, 1964, p. 320), M. Jean Fribourg relève qu'il y a eu des imitations de ces gravures fameuses, exécutées par d'autres éditeurs («non autorisés») déjà sous le règne de K'ang-hi (1662-1722). D'où la difficulté à suivre la succession des rééditions de cet ouvrage, d'autant plus que celui-ci, malgré sa célébrité, «a été fort peu étudié de façon critique» (R. Paine, 1951 : Tous ces ouvrages ou articles figurent dans la bibliographie de M. Tschichold).

Les gravures reproduites aujourd'hui sont des feuilles isolées appartenant au British Museum (14) et aux Musées de Berlin-Dahlem (10). Si le Musée Britannique date les siennes de 1633, M. Tschichold les croit légèrement antérieures ; quant à celles de Berlin, elles leur seraient à peine postérieures. L'intérêt du nouveau volume est donc de remonter aux premières éditions : on les qualifiera ici de *princeps* pour plus de commodité. En reprenant les mêmes sujets qu'en 1940 et 1943 dans dix des vingt-quatre planches, M. Tschichold nous incite aujourd'hui à faire des comparaisons fort intéressantes, sur lesquelles nous reviendrons brièvement.

L'occasion, il est vrai, n'a toujours pas été donnée, que souhaitent tous les connaisseurs, d'étudier simultanément les exemplaires d'une même gravure provenant d'éditions successives ou si l'on veut, les différents «états» d'un même sujet. Pourtant les publications citées plus haut constituent un matériel iconographique considérable, le plus souvent de très bonne qualité, mais qui n'autorise pas à tirer des conclusions définitives, puisqu'avec raison on a souligné qu'il faut voir les originaux.

Aux exemplaires anciens dont il a été question jusqu'ici – les dates vont de 1622 à 1715 – il convient d'ajouter les gravures entièrement tirées au moyen de bois taillés à nouveau, comme celles de la collection de M. Jean-Pierre Dubosc, dont nous avons publié quatre reproductions dont deux en couleurs ici-même, en 1969. Personne ne s'était donné la peine de les prendre en considération, ni de les analyser principalement du point de vue esthétique – tant elles s'éloignent (ce qui est vrai, mais ne leur enlève pas leur intérêt) – des éditions *princeps*, lesquelles, encore une fois, sont assez difficiles à repérer, à quoi s'ajoute que telle ou telle des planches considérées comme plus ou moins «anciennes» a parfois été tirée en partie au moyen des blocs originaux et d'autres qui, eux, sont refaits.

Pourtant, les estampes très «tardives» doivent ici être laissées de côté, car elles suivent de trop loin, du point de vue graphique, celles des travaux de MM. Tschichold, Paine et Fribourg qui, selon ce qu'on vient de dire, ne vont pas au-delà de 1715. Nous ne nous risquons pas à dater exactement les exemplaires refaits (peut-être : fin du XVIII^e s.), les connaissances que nous avons dans ce domaine étant peu sûres et les spécialistes s'étant contentés de les écarter, comme présentant des tons «arbitraires ou inexacts». Ces derniers termes, du reste, n'ont de signification que par rapport aux éditions *princeps*, mais il n'est pas certain qu'un connaisseur ou un amateur doive adopter cette manière de voir : nous connaissons pour notre part plus d'un collectionneur qui préfère les éditions très tardives.

Quoi qu'il en soit, le nouvel album de M. Tschichold représente un événement non seulement dans l'édition suisse, mais encore dans l'histoire de la gravure chinoise, tout comme l'avaient fait ses deux livres des années 40 et, vingt ans plus tôt, le portefeuille de la Société Marées. Il ne nous en vaudra pas, espérons-le, si parfois nous préférons en partie ses propres exemplaires des *Dix Bambous* aux feuilles qu'il a publiées en 1970 : c'est ce que nous montrerons dans l'une ou l'autre des comparaisons rapides qui suivent et qui permettent de dire quelques mots des qualités artistiques de ces estampes.

II

Nous nous bornerons à mentionner ici quelques différences, car les comparaisons ont des «termes» techniquement moins distants, que notre étude de 1969. Nous indiquerons successivement le titre de la planche ; la date et le numéro d'ordre du fac-similé récemment publié ; le musée auquel l'œuvre appartient ; enfin le volume et la planche de M. Tschichold, en 1940 et 1943.

1. *Bambous* ; 1970, pl. 3, British Museum ; 1940, pl. 7. Grisaille. Les bois – il y en a au moins trois ou quatre pour l'impression de cette planche – sont plus écartés chez M. Tschichold, à gauche et à droite en bas, ce qui donne une composition triangulaire plus marquée dans la collection suisse. Chez cette dernière, malheureusement le milieu est assez confus, les verdure se croisant de trop près ou se recouvrant : il l'est moins à Londres. Pourtant on note déjà au British Museum quelques cassures dans les blocs représentant les feuilles de la plante. La qualité supérieure de l'exemplaire londonien est pourtant manifeste ; elle est due justement au fait que deux feuilles de bambou – autre bloc d'impression – y sont imprimées plus haut que chez M. Tschichold, où le centre est chargé d'autant.

2. *Capsules de lotus et fruits de «cirse»* (?Wasserdistel) ; 1970, pl. 12, Musées de Berlin ; 1940, pl. 5. Polychrome. Chez M. Tschichold, les deux capsules ont les mêmes verts, et cela malgré la forme cassée et sèche de la tige du motif central : cette particularité, en revanche, s'explique fort bien dans l'exemplaire de Berlin, où la couleur est d'un brun mousse d'une très grande beauté. La capsule est donc bien sèche – ses teintes sont d'un raffinement suprême –, il est donc naturel que sa tige n'ait pas – à Londres – l'élasticité, qu'elle devrait au contraire avoir chez M. Tschichold, puisqu'elle est verte : il y a ainsi, dans la collection suisse, «contradiction» entre la couleur et la forme de la tige.

3. *Trois oranges sur un socle* ; 1970, pl. 19, Musées de Berlin ; 1940, pl. 11. Polychromie. Les cassures dans les traits étroits entourant les fruits sont plus nombreuses chez M. Tschichold, où est aussi cassée en deux l'une des feuilles, dont les deux «moitiés» laissent entre elles un blanc d'un ou deux millimètres. (La feuille du haut dans l'édition *princeps* est déjà légèrement endommagée, comme dans le tirage de M. Tschichold.) Le socle – rondelle de bois – a été «refait» dans la collection

suisse, et avec beaucoup de vigueur ; les nodosités de l'écorce soutiennent la comparaison avec le «tirage» de Berlin. Dans ce dernier, la surface supérieure du socle n'a, en revanche, pas de couleur propre, elle ne présente que celle du fond de la composition, du papier. Or, chez M. Tschichold – c'est une supériorité –, le dessus de la rondelle présente un beige clair, qui doit avoir été «oublié» dans l'édition antérieure.

4. Enfin, *La grappe de raisin* du British Museum ; 1970, pl. 13 ; 1943, pl. 15. Polychromie. On peut hésiter entre la couleur brun clair – qui a comme un reflet assourdi de soleil – des raisins de M. Tschichold et le bleu presque acide de Berlin, où le dégradé est, il est vrai, beaucoup plus finement marqué. Les deux planches présentent la même particularité étrange dans la tige oblique, à droite en haut. Il s'agit, à Londres comme chez M. Tschichold, seulement d'une tache allongée d'un vert clair et uni, aux contours lisses et sans vie : une simple *indication* ; celle-ci est loin de la reproduction des coups de pinceau qui, ailleurs, peuvent décrire – ou mieux suggérer – la gracilité d'un frêle végétal. Ici le bois d'impression *s'interpose*, entre le sujet à reproduire et le résultat : il y a dans les gravures très tardives de M. J.-P. Dubosc elles-mêmes des branches de prunier ou de magnolia, qui sont de meilleure qualité que cette vigne, et cela concerne aussi bien l'édition *princeps* que celle qui fut reproduite en 1943.

Nous pourrions multiplier de telles comparaisons, dont nous ne donnons ici que quelques éléments, car elles demeurent assez peu perceptibles pour le lecteur qui n'a pas sous les yeux tous les ouvrages de M. Tschichold. Ce dernier, notons-le encore, publie en 1970 (pl. 2) une touffe de bambous qui est peut-être – du point de vue strictement graphique – de très bonne qualité, mais qui nous paraît esthétiquement inférieure aux bambous qu'on trouve chez le spécialiste suisse, en 1940, en 1943 et aussi dans le volume qu'il a consacré au *Grain de Moutarde* en 1941, également aux Editions Holbein.

S'agit-il d'une plante desséchée ? En tout cas les feuilles ont une raideur et une minceur cassante ; le bouquet lui-même est ramassé dans le milieu de la composition de manière exagérée à nos yeux, trop serrée. Tous les autres bambous que nous connaissons dans la gravure sont empreints de spiritualité, ils évoquent la brise, l'atmosphère, et s'étalent harmonieusement sur les deux moitiés de la planche pliée en son milieu. Or l'impression que fait le bambou du Musée de Berlin est d'une sécheresse, que nous dirions même aigre et dure. Le motif semble en contradiction avec le principe de base de l'art chinois : ni trop, ni trop peu, qu'on trouve presque à chaque page du *Traité du Grain de Moutarde* : «tantôt une branche dispute la place à l'autre, tantôt l'une cède à l'autre» (p. 75).

Il est vrai qu'on pourra dire que le bambou édité en 1970 obéit à cet autre aspect du principe dont il vient d'être question : «ou bien, à l'endroit où il y a beaucoup de branches, on en ajoute encore ; ou bien, à l'endroit où il y a peu de branches, on

simplifie encore» (p. 75). Pourtant ce motif – la critique ne s'adresse ici qu'à l'auteur de la feuille d'album reproduite à la gravure – semble manquer d'équilibre, si on le compare notamment aux bambous rouges de la planche 6. Ce sont les mêmes (mais aux encrages bien meilleurs, en 1970), que dans l'album de 1943 (pl. 7), où ils s'appelaient «*Abendlicher Bambus*»: notons que la couleur rouge est une convention, tout comme le noir du lavis, ainsi que l'a démontré Mme N. Vandier-Nicolas dans *Art et Sagesse en Chine* (p. 201).

Notre appréciation des Bambous de la planche 2 est peut-être subjective. Il est certain, par ailleurs, que tous les autres sujets reproduits par M. Tschichold sont d'une grande beauté: des lavis comme les *Mauves* de sa planche 1, avec ses gris différenciés à l'extrême; le *Bambou et branches de pin* de la planche 6, encre relevée ici et là d'un brun et d'un vert fort délicats; enfin plusieurs polychromies comme celle de sa planche 24, véritable «tableau» représentant un oiseau bleu et jaune sur un rocher creusé par l'eau, devant une branche de rosier, où tout est parfaitement admirable, la pierre, les feuilles, le bouton et la fleur épanouis, mais aux teintes discrètes, avec le «motif» un peu précieux, mais assez ancien, en peinture, de la plante vue au travers des perforations du rocher.

III

Quant au texte de M. Tschichold il est plein d'enseignements de toutes sortes, notamment sur les origines de la gravure en Chine, où l'auteur se réfère à des articles rarement cités, et pratiquement inaccessibles comme ceux qui ont paru dans le *T'ien Hsia monthly*, ou dans d'autres périodiques de Chine. Soulignons par ailleurs la référence aux études remarquables de M. Dietrich Seckel, publiée ici même en 1966 sur les origines des arts graphiques chinois, et à celle de U.-A. Casal sur l'écriture (1959).

La partie la plus nouvelle de son commentaire concerne la technique des graveurs chinois, que l'auteur décrit en détail d'après le récit qui lui a été fait en 1953 par un voyageur. Ces informations – avec leurs figures dans le texte – n'avaient été publiées, dans le courant de la même année, qu'en revue, ainsi que dans une brochure hors commerce (1959 en allemand; 1962 en français). Elles coïncident avec ce qu'on peut voir dans les diapositives, comme dans le film de long métrage en couleurs, tourné à l'atelier Jong Pao Chai, à Pékin dans les années 50 également, avant la mort de Ts'i Pai-che, qui y figure en personne et qui est décédé en 1957.

Le film de Jong Pao Chai permet d'ajouter un détail concernant les différences – que M. Tschichold décrit savamment – entre gravures chinoises et japonaises. Dans les premières, les blocs d'impression – un pour chaque élément du sujet à reproduire – ont des formes irrégulières, celles-ci épousant d'assez près les contours de la figure à imprimer: c'est ce que dit d'ailleurs M. Tschichold, page 44, dans un passage ajouté au texte de la plaquette précitée. Cela doit être rapproché de ce que M.

Tschichold déclare (p. 40), à savoir que les reproductions xylographiques de grandes dimensions sont faites actuellement «aus einem Stück». Cela signifie «une seule feuille de papier», probablement, mais celle-ci est imprimée souvent au moyen de plusieurs blocs, chacun représentant un objet, une couleur ou un trait, ce qui nécessite à chaque fois un nouveau repérage et une nouvelle impression.

En revanche, dans la gravure japonaise, chaque bloc a les dimensions – et la forme quadrangulaire – de la gravure terminée. Ainsi, dans la figure 3, la «plaque» d'impression, qui repose sur la moitié gauche de la table de l'imprimeur chinois, devrait plutôt ne pas être rectangulaire. Dans le texte aussi nous préférons l'utilisation du mot *Block* (p. 21), à l'expression *Holztafel* (p. 42), qui apparaît probablement pour éviter une répétition et s'applique mieux au mode d'impression des Japonais.

Autre détail : M. Tschichold mentionne un amateur qui aurait possédé *cent mille* volumes dans sa bibliothèque (p. 15) ; bien qu'il n'y ait là rien d'impossible, nous nous demandons s'il ne s'agit pas d'un de ces chiffres ronds et énormes, qui sont très couramment employés en Chine, simplement pour insister sur l'importance d'une chose, sur de grandes dimensions ou encore sur les années de vie ou de postérité qu'on souhaite à quelqu'un, déjà sur les inscriptions des bronzes anciens. (M. Tschichold prend ce chiffre à un article paru en Chine.)

La bibliographie de notre ouvrage est très abondante : 126 rubriques. On en veut ici un peu à l'auteur de se montrer si sévère, par exemple envers un Julius Kurth, qui écrivit son ouvrage en 1922, au moment où l'on commençait seulement à savoir ce qu'étaient les *Dix Bambous* et le *Grain de Moutarde*, c'est-à-dire près de vingt ans avant que ne paraisse le premier livre de M. Tschichold sur les *Dix Bambous*. Dans les années 20, on *découvrait* ces images, bien après celles de Kaempfer (et fort différentes) : il est assez compréhensible qu'un pionnier ait pu se tromper : ainsi Kurth pensait à tort (précisait M. Tschichold en 1940, note 17), que les cernes étaient obtenus au moyen de plaques de métal (1970, p. 49, note F).

Mais n'y a-t-il de nos jours encore assez de problèmes non résolus – en particulier sur la succession des différentes éditions des mêmes gravures – pour qu'on pardonne à un découvreur telle ou telle erreur, faite il y a cinquante ans ? Relevons pour notre part que J. Kurth attribuait (pl. 35) au *Grain de Moutarde* une planche qui est en réalité dans les *Dix Bambous* (Tschichold, 1943, pl. 4 ; 1970, pl. 22). Mais l'exemplaire de Kurth n'avait pas le sceau du peintre dont R. Paine donne le nom. A noter encore que la feuille appartenant à M. Tschichold nous semble meilleure que celle du British Museum, et par les couleurs des ailes de l'oiseau et parce que chez le collectionneur suisse la branche – qui est blanche à Londres – est enrichie d'une teinte brun clair.

Un problème intéressant et qui nécessitait peut-être encore quelques éclaircissements, concerne la façon dont les premières gravures des *Dix Bambous* étaient reliées (p. 21). Pliées par leur milieu, elles étaient placées l'une sur l'autre, tous leurs plis

se superposant pour constituer le «dos» du volume, où une légère couche d'amidon les réunissait. Il faut supposer que les feuilles imprimées étaient doublées et renforcées de plusieurs couches de papier, ne fût-ce que pour éviter la transparence. En effet le papier de Chine est si fin que les taches de couleurs sont parfois aussi vives au verso qu'au recto de la feuille encrée : actuellement, en Chine (ainsi dans le Papier à lettres des Dix Bambous), on intercale un papier-écran plus épais entre chaque feuille double de l'ouvrage.

Cette étrange «reliure» – dont la fragilité laisse rêver – est-elle un exemple de la tyrannie des usages, ou si l'on veut, du temps qu'il faut toujours pour trouver une formule nouvelle? (ainsi les premiers caractères d'imprimerie d'Occident ont eu d'abord les mêmes structures que ceux des manuscrits). Les Chinois avaient-ils l'habitude des livres étroits, tout en hauteur, où la plupart des «illustrations» étaient parfois divisées sur les deux feuilles, de part et d'autre du «dos»? Il semble que l'éditeur des *Dix Bambous* pouvait laisser les gravures à plat, ce qui leur aurait donné un format double, avec une marge, à gauche, pour la reliure «à cordelette» : livres très larges (au lieu des hauts formats de la tradition) qui auraient eu l'avantage de nous présenter des estampes non pliées et d'éviter le brunissement ou la coupure, qui se voient dans un grand nombre de planches.

C'est là une question que nous nous posons et à laquelle l'auteur pourra répondre, en marge de l'ouvrage qu'il prévoit dès maintenant, nous a-t-il dit, sur les gravures chinoises : à ce propos, M. Tschichold mentionne le chapitre *Orientalia*, pour l'exercice 1935-1936, de la Bibliothèque du Congrès. M. Hummel signale là en quelques lignes l'acquisition d'un exemplaire des *Dix Bambous*. La référence de M. Tschichold ne doit concerner que le format des volumes, appelé *butterfly*, *Schmetterling* ou *papillon* (?) : le rapport de Washington ne dit rien, en effet, de la manière dont gravures, calligraphies ou poèmes étaient rassemblés, à moins que l'expression chinoise correspondante, (citée par M. Hummel), implique concrètement tout un processus de montage.

Pour nous, il reste quelques points mystérieux, dans cette si légère «reliure» et dans les raisons qui ont poussé les Chinois à plier les gravures et à les exposer à d'assez promptes dégradations. Ce sont là pourtant des questions mineures, face aux qualités éminentes du texte, des planches choisies par l'auteur et de leur reproduction. Signalons ici que son ouvrage – exécuté entièrement d'après ses indications – a été primé parmi les 25 plus beaux livres de Suisse en 1970 et parmi les 35 plus beaux livres du monde, lors de la Biennale du Musée international du Livre (Israël, 1969-1970); enfin, il a reçu une médaille d'or à l'Exposition Internationale du Livre, à Leipzig, en 1971.

PIERRE JAQUILLARD

P.S. Ce texte allait être mis sous presse, lorsque nous avons eu l'occasion de consulter un exemplaire des *Dix Bambous*, appartenant à un amateur suisse. Bien que M. Tschichold, qui l'a vu également, l'identifie à l'édition de 1817, nous pensons qu'il s'agit d'un recueil dont, non seulement les volumes diffèrent de date (J. Fribourg, *op. cit.* p. 318), mais où chaque tome a été recomposé, au moyen de gravures assez distantes dans le temps. En effet – et ce n'est qu'un exemple – la pierre, reproduite par J. Tschichold en 1970 (pl. 10), n'a qu'une ressemblance superficielle avec celle de l'édition découverte récemment en Suisse, grâce à une vente. (En revanche d'autres planches de cet exemplaire «nouveau» ressemblent en effet aux tirages anciens, comme l'est dit-on l'édition de 1817; d'autres planches, enfin, se rapprochent passablement des exemplaires appartenant à M. J.-P. Dubosc.)

En tout cas, ces cahiers, tardifs il est vrai, ne correspondent pas à la «coupe» que donne du montage d'un volume-type M. Tschichold à la page 20 de son ouvrage de 1970. Il semble là que les feuilles imprimées, alternativement planches et textes, aient été collées simplement l'une sur l'autre, ce qui, avec la minceur du papier, n'aurait pas manqué d'avoir des inconvénients dus à la transparence.

Au contraire, dans l'édition probablement assez hétérogène dont nous parlons, les feuillets sont doublés d'un papier blanc, collé sur une étroite bande le long du dos. Ainsi, chaque calligraphie et chaque planche est séparée de celle qui précède et de celle qui suit par deux feuilles blanches: celle qui double le texte et celle qui double la planche: il n'y a donc aucun effet gênant de transparence.

Ce qui est plus curieux – et confirme notre hypothèse sur la tyrannie de la tradition – est que l'exemplaire auquel nous nous référons a plusieurs feuilles réparées très habilement, le plus souvent aux angles des pages. Il est probable que le montage de l'ensemble date de la même époque que ces restaurations (fin du XIX^e, début du XX^e s. ?). Or le montage est resté fidèle au pli médian, alors qu'il eût été facile de supprimer celui-ci et de relier le tout «à plat», peut-être sur des onglets (à la gauche des pages), qui auraient été «pris» dans une monture à cordelette.

P.J.