

Arts Asiatiques

Tome XLIII - 1988

Comité de direction :

Olivier Chevrillon, Directeur des Musées de France
Bernard Frank, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France

François Gros, Directeur de l'École Française d'Extrême-Orient

Comité de rédaction :

P. Amiet, P. Bernard, F. Berthier, K. Bhattacharya, M.-T. Bobot, J. Boisselier, B. Dagens, H.-P. Francfort, M. Giteau, M. Helffer, Hou Ching-lang, J.-F. Jarrige, A. Le Bonheur, I. Martin du Gard, J. Naudou, M. Pirazzoli-t'Serstevens

Secrétariat de rédaction :

Irène Martin du Gard

- 5 Amina Okada
Les peintres moghols et le thème de Tobie et de l'Ange
- 13 Frederick M. Asher
Sculptures of Indapaigarh
- 19 Anne Chayet
Le monastère de bSam-yas : sources architecturales
- 30 Sébastien Mémet
Le monastère de bSam-yas : essai de restitution
- 33 Michael Aris
The Temple-palace of gTam-zhing as Described by its Founder
- 40 Anne-Marie Blondeau
La vie de l'enfant Padma 'od-bar : du théâtre à l'image peinte
- 60 Yang Xizhang
Les traditions Longshan de la région du cours moyen du fleuve Jaune
- 78 Robert W. Bagley
Sacrificial pits of the Shang period at Sanxingdui in Guanghan county, Sichuan
- 87 Michèle Pirazzoli-t'Serstevens
La céramique chinoise de Qal'at al Şuḥâr
- 106 Caroline Gyss-Vermande
Démons et merveilles : vision de la nature dans une peinture liturgique chinoise
- 123 Antoine Durand
Restitution des palais européens du Yuanmingyuan
- 134 Jean-Paul Desroches et Jean Skarbek
Regard sur les débuts de l'archéologie Shang
- 136 Activités du musée Guimet
- 151 Activités du musée Cernuschi
- 155 Thérèse de Sonnevile-David (1938-1988)
(Jean-Claude Gardin)

156 Chroniques

Note sur la découverte fortuite d'éléments d'un trône préislamique du Tadjikistan (T.M. Atakhanov). *Une tête de Buddha gupta au musée Guimet* (J. Auboyer). *Trois études récentes sur le temple indien* (B. Dagens). *Paris : Colloque « Tibet, civilisation et société »* (F. Meyer). *Venise : Neuvième conférence internationale des Archéologues de l'Asie du Sud* (C. Jarrige et F. Tissot). *Sopron (Hongrie) : Le symposium Csoma de Körös* (A. Chayet). *Dunhuang : Conférence internationale sur les grottes de Dunhuang* (M. Maillard).

170 Comptes rendus

V.I. Sarianidi : *Afghanistan : les trésors des rois anonymes* (K. Jettmar). P. Briant : *L'Asie centrale et les royaumes proche-orientaux du I^{er} millénaire avant notre ère* (H.-P. Francfort). F. Grenet (sous la direction de) : *Cultes et monuments religieux dans l'Asie centrale préislamique* (H.-P. Francfort). P. Mortari Vergara et G. Béguin (éd.) : *Demeures des hommes, sanctuaires des dieux* (A.W. Macdonald). M. Yaldiz : *Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang)* (R. Jera-Bezard). Chao Huashan, S. Gaulier, M. Maillard, G. Pinault : *Mission Paul Pelliot - Documents archéologiques, VIII* (A. Chayet). M. Soymié (sous la direction de) : *Contributions aux études de Touen-Houang, III* (J. Giès). Tian Guangjin et Guo Suxin : *Bronzes du style de l'Ordos* (S.K. Psarras). R.A. Stein : *Le monde en petit* (A. Chayet). M. Pirazzoli-t'Serstevens (sous la direction de) : *Le Yuanmingyuan* (G. Clunas). J.B. Becker : *Pattern and Loom* (K. Riboud et G. Vial). Lee Hee-Jae : *La typographie coréenne au XV^e siècle* (F. Macouin). H. Smith et Amy G. Poster : *Cent vues célèbres d'Edo* (S. Inaga). J. Meech Pekarik : *The World of the Meiji Print* (S. Inaga).

furent traduits en coréen sous le règne de ce monarque, le canon entier n'a jamais été mis en « langue vulgaire », c'est une tâche en cours de réalisation actuellement.

Le corps de l'ouvrage commence par l'histoire des fontes des caractères, avec leur description et leur utilisation selon un découpage par règne, critère valable compte tenu du rôle capital de l'impulsion royale en ce domaine qui constituait un monopole de fait de l'État. Les incertitudes qui entourent certaines fontes ne sont point passées sous silence et l'importance du style d'écriture est mise en évidence. La place éminente de la calligraphie dans les beaux-arts (et sans doute le caractère élitiste de l'édition) explique que le dessin des caractères fut souvent confié aux meilleurs calligraphes ou à des princes royaux. Sont étudiés ensuite l'organisation du travail, les matériaux, les procédés de fabrication et d'impression, l'aspect matériel du produit fini, ce qui permet d'avoir finalement un aperçu assez complet des techniques mises en œuvre, encore que, faute de sources ou de recherches, plus d'un point demeure obscur. Ainsi, l'absence d'étude systématique des reliures de l'époque ne permet pas une description sûre de l'aspect extérieur des livres aux premiers temps de la dynastie des Yi. De même on aurait souhaité avoir plus d'informations sur les tirages, les prix, la diffusion des textes imprimés.

La place consacrée à l'impression en écriture dite aujourd'hui *han'gŭl*, inventée précisément au XV^e siècle, paraît trop restreinte. Le lecteur occidental est contraint de se demander comment l'impression de mots en écriture alphabétique s'insère dans un texte en caractères chinois. Les lettres (et les points alors usités pour noter les tons du chinois) n'étaient pas mises bout à bout sur une ligne mais disposées par syllabe dans un carré virtuel ainsi qu'un idéogramme chinois. Tout laisse à penser qu'on produisait un caractère d'imprimerie pour chaque combinaison syllabique, caractère qui était donc permutable avec celui d'un idéogramme. Le problème de la justification ne se posait donc point puisque chaque colonne comprenait toujours, pour un corps donné, le même nombre d'éléments.

La typographie occidentale du temps de Gutenberg est évoquée et comparée à la typographie coréenne, mais l'auteur se garde bien de prétendre à une quelconque influence de la deuxième, plus ancienne, sur la première. Toutefois, à la place de ce rapprochement rituel, n'aurait-il pas été préférable que la typographie coréenne fût mieux mise en relation avec les autres typographies orientales? Il ne serait peut-être pas inintéressant, pour connaître sa genèse ou la situer historiquement, de considérer l'emploi de caractères mobiles fabriqués en bois (sinon en d'autres matériaux), pour l'ouïgour, le tangout ou le chinois dans l'empire mongol dont la Corée était un pays tributaire; car, ainsi que l'explique l'auteur, sans beaucoup considérer la question, les caractères de bois ont toujours été

employés en concurrence avec les caractères de métal et parfois en combinaison avec eux, en Corée même aussi.

Il serait aisé de relever çà et là des signes diacritiques manquants, des problèmes liés aux transcriptions, des erreurs bénignes dans les références bibliographiques, mais ces petites imperfections ne portent pas atteinte à la valeur de l'ouvrage. Il faut néanmoins rectifier une « coquille » dans le nom des premiers caractères cités p. 138. On doit lire « les caractères du Hyojong sillok » (en bois, 1660), ils se distinguent de ceux du Hyŏnjong sillok (en bronze, 1677) indiqués plus bas sur la même page. Finalement on ne peut que regretter qu'un livre aussi intéressant, consacré à une excellente tradition typographique orientale, ait été imprimé au moyen d'un procédé qui ne rend pas justice au savoir-faire de l'édition occidentale.

Francis Macouin

Henry D. Smith et Amy G. Poster

Cent Vues célèbres d'Edo

Traduction de Dominique Le Bourg :

256 pages, 119 reproductions pleine

page couleur

Éditions Hazan, Paris, 1987

Sans être historien d'art, Henry Smith, professeur d'histoire du Japon à Santa Barbara (Californie), nous apporte là les meilleurs commentaires et les plus pénétrantes interprétations qui aient été formulés jusqu'ici sur le dernier chef-d'œuvre de Hiroshige (1797-1858). Débarrassé du lourd appareil critique, ce livre se fonde néanmoins sur de récentes études, émanant, non seulement d'historiens d'art (tel Suzuki Jūzō)¹, mais aussi de sociologues (l'intervention d'Ueno Chizuko dans l'explication d'un grand magasin de l'époque suffit à nous surprendre - planche 74), et d'« édologistes » ou exégètes des choses de la vie quotidienne de caractère ethnologique dans « la plus grande ville du monde d'antan » (tel Miyao Shigeo)². Une bibliographie sommaire et critique, renvoyant à chaque planche, nous permet d'en connaître les sources d'informations précises. Les planches, de grandeur naturelle et de couleurs fidèles, ont été imprimées au Japon sur papier mat, assez semblable à l'original conservé au musée de Brooklyn qui, bien que de première qualité en tant qu'ensemble, n'offre pas toujours le meilleur tirage de chaque scène, et dont la provenance et la composition historique restent à rechercher, comme le précise Amy G. Poster, conservateur de ce musée.

Une lecture — d'ailleurs fort agréable grâce à la traduction soignée de Dominique Le Bourg — de l'excellente introduction générale enrichie d'une carte topographique de la ville d'Edo (p. 7), nous permet de localiser chaque site avec précision. Lieux privilégiés où s'unis-

sent la description réaliste et l'évocation d'une tradition poétique millénaire³, ces sites renommés (*meisho*) possèdent une dimension à la fois naturelle et culturelle (les deux s'interpénètrent au Japon), mais aussi socio-politique. Ce dernier aspect est révélé par des interprétations incisives de l'auteur qui détecte dans la superposition intentionnelle d'une description de la vie de la classe commerçante (*chōnin*) à un paysage de quartier de la classe dirigeante (*samurai*), l'ironie ambiguë de Hiroshige. En tant que *samurai*, l'artiste a-t-il voulu dénoncer le goût vulgaire de la classe populaire qui imite les coutumes des guerriers, comme le suggère l'auteur (planche 48)? Ou bien, au contraire, n'y a-t-il pas une dose de moquerie de soi-même de la part de Hiroshige, « samurai » vivant d'un métier artisanal, harcelé par la hâte et les exigences de son *chōnin* éditeur?

L'auteur va plus loin et évoque le cadre historique: le Japon était alors en train de s'ouvrir aux puissances occidentales après deux cent cinquante ans d'isolationnisme. Bien que présentes aux yeux avertis, ces actualités sont curieusement dissimulées dans les *Cent Vues célèbres d'Edo*. Henry Smith indique ainsi non seulement ce que Hiroshige s'est ingénié à décrire, mais aussi ce qu'il a éliminé de sa composition. L'artiste-artisan l'a-t-il fait exprès? Seule chose sûre, en tout cas, Hiroshige, dans son « chant du cygne », nous a légué l'un des derniers témoignages précieux sur ce que fut la ville de paix et de prospérité à son apogée, juste avant sa disparition due aux ravages de l'occidentalisation.

Les connaissances profondes de l'auteur sur les formes imagées de la vie quotidienne et les croyances populaires du Japon (il faut les « goûter » dans chaque planche) lui permettent de se livrer à des lectures personnelles qui laissent ouvertes les connotations nombreuses de cet ordre, dans chacune des planches. Pour ne pas priver les lecteurs de la délectation procurée par les découvertes inattendues, tenons-nous en à un seul exemple: la planche 24 nous apprend que les Japonais d'antan construisent des répliques en miniature de la montagne sacrée: le Fuji. Objet d'un culte (*Fuji-kō*), le mont Fuji vit ses copies se multiplier dans la ville d'Edo. L'ascension symbolique de ces petits tertres artificiels (mais on tenta de garantir leur authenticité en allant chercher les matériaux de construction jusqu'au pied du vrai mont Fuji!) offrait aux citadins d'Edo la possibilité d'accomplir un mini-pèlerinage sans peine. Ce succédané astucieusement conçu sert de prototype à la « culture japonaise ». Depuis le *bonsai* (arbre nain) jusqu'aux automobiles, à l'électroménager, aux micro-ordinateurs..., la culture japonaise n'invente jamais rien de monumental ni d'imposant, mais elle imite, copie et multiplie l'original grandiose et presque inimitable. Depuis la « modernisation », les Japonais ont donc tout simplement remplacé le mont Fuji par la civilisation occidentale pour en faire des copies miniaturisées et plus efficaces. Et l'original n'est doté de valeur, au Japon, qu'en

fonction de la multiplication de ses copies et de sa diffusion massive. L'estampe de Hiroshige elle-même est ainsi affranchie de ce « péché original de l'estampe originale »⁴ dont souffre la civilisation occidentale à la recherche de son identité.

Nous sommes ainsi amené à tenter une comparaison culturelle entre le Japon et l'Europe, et ceci d'autant plus raisonnablement que les *Cent Vues célèbres d'Edo* furent de toute évidence l'une des sources majeures du « Japonisme » à la fin du XIX^e siècle en Europe. Henry Smith n'oublie pas cet aspect en analysant des estampes copiées par Van Gogh⁵. Pour situer Hiroshige dans ce contexte mondial, prenons ici l'exemple de l'image de couverture (planche 36). Une lettre de Van Gogh à son frère Théo (n^o 604, septembre 1889) nous suggère que ce type d'image japonaise a inspiré Gauguin dans *La belle Angèle* (1889). Il s'agit, dans ces deux œuvres, d'un « tableau dans le tableau », mais on ne sait plus lequel est l'image encadrée et lequel est le « réel » encadrant. L'ambiguïté des relations spatiales, créée par cette combinaison de fragments d'espace différenciés⁶, ouvre la voie à un espace polyvalent où l'image, ayant perdu la garantie de référent extérieur, commence à flotter dans la marge indéterminable entre la « copie » d'un objet réel et la pure fiction autonome et bidimensionnelle. Si ce dispositif est la source d'un érotisme sophistiqué chez Hiroshige, comme le déchiffre ingénieusement Henry Smith, le même euphémisme chez Gauguin témoigne, pour ma part, d'un mariage heureux entre l'art français (une jeune Bretonne dans l'effigie) et l'art primitif (un pot précolombien), annonçant le primitivisme au début du XX^e siècle.

Shigemi Inaga

1. Suzuki Jūzō a donné deux conférences à Paris en 1983. Cf. notre article : « La Transtextualité dans l'image « populaire » au Japon ». *Écrit-voir*, Publications de la Sorbonne n^o 6, 1985, p. 123-138.

2. Signalons en passant deux textes d'Henry Smith portant sur Edo-Tōkyō : « Tōkyō and London », in A. Craig, *Japan, a comparative view*, Princeton U.P., 1979, p. 49-99 ; « Sky and Water: The Deep Structures of Tōkyō », in M. Friedman (éd.), *Tōkyō: Form and Spirit*, Walker Art Center, Minneapolis, and H. Abrams, New York, 1986, p. 22-35.

3. Voir Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Mazonneuve et Larose, 1982.

4. Michel Melot, « La frontière de l'originalité et les problèmes de l'estampe contemporaine », *Revue de l'art*, n^o 21, 1973, p. 108.

5. Les planches 58 et 30 (avec une coquille de datation d'une copie exécutée par Van Gogh : au lieu de 1877, il faut lire 1887). Cf. notre article : « La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1760-1820) et son retour en France (1860-1910) », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n^o 49, 1983, p. 29-45.

6. Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 210 ; Klaus Berger, « Das Vorbild Japan », in *Welt Kulturen und Moderne kunst*, Munich, Verlag Bruckmann, 1970, p. 17.

Julia Meech-Pekarik

The World of the Meiji Print

328 pages, 140 illustrations noir et

blanc, 40 illustrations couleur

John Weatherhil, Phaidon Press, New York, Tōkyō, Oxford, 1987

Ni catalogue d'exposition ni thèse au sens français du terme, cette entreprise américaine réunit heureusement ces deux côtés dans un « livre illustré » à la fois fort lisible, instructif et parfois amusant. Basé principalement sur l'inventaire de la collection Lincoln Kirstein au Metropolitan Museum of New York et appuyé par d'abondants documents de supports — témoignages contemporains ou études récentes — ce livre prouve la connaissance sûre et la compétence organisatrice de l'auteur, non seulement comme historienne d'art mais aussi comme spécialiste (ou généraliste ?) de l'histoire culturelle du Japon tout court¹. On pourrait encore une fois se demander, en passant, pourquoi un tel projet ne voit jamais le jour en France, alors que ses collections publiques et privées possèdent des fonds iconographiques aussi intéressants (sinon identiques) que celui qui est l'objet d'une présente publication.

Jusqu'à des jours récents, les historiens de l'art japonais n'ont pas porté assez d'attention aux estampes japonaises dites « tardives » ou « décadentes », et encore moins aux productions d'une période postérieure à l'ouverture du Japon (1858) jusqu'à sa « disparition » à la fin du XIX^e siècle². Phénomène assez singulier, car depuis longtemps les historiens, en revanche, se sont intéressés, non seulement au Japon et aux États-Unis, mais aussi en France et ailleurs — en particulier dans le tiers monde —, à cette « époque des lumières » au Japon, dont le processus de « modernisation-occidentalisation » nous offre un exemple unique dans l'histoire du monde entier.

Ce n'est donc pas un hasard si les estampes en question suscitaient et suscitent aujourd'hui encore un intérêt plutôt socio-culturel que purement artistique. Un inventaire exhaustif des *Yokohama-é* (estampes de Yokohama produites principalement lors de l'ouverture du port en 1858 et qui précède donc la nomination stricte du titre de ce livre : *Meiji Prints*) mené par le musée départemental de Kanagawa, par exemple, s'expliquerait de prime abord par l'initiative du département qui s'intéresse à son « histoire de fondation ».

L'abondante bibliographie que l'auteur a réunie à la fin du volume (p. 243-249) montre bien que le terrain a déjà été suffisamment défriché par les historiens pour que l'histoire de l'art puisse y puiser afin de se rendre compte de la signification de ses productions iconographiques propres à l'époque qui s'étend de l'ouverture du pays (contacts avec les « barbares » : chapitre I) jusqu'aux « triomphes militaires » de l'Empire du Soleil Levant face à la Chine (1894-1895) puis à la Russie (1904-1905) (chapitre V), en passant par l'expérience

singulière de « modernisation » (« bunmei kaika », mot à mot « Civilization and Enlightenment ») qui entraîna le bouleversement des mœurs et de la vie quotidienne (invention du *sukiyaki* ; bizarre emploi des vêtements occidentaux ; industrialisation, etc. ; chapitre II).

A travers la collection, qui est loin d'être exhaustive, on peut suivre, à l'aide d'autres exemples adroitement réunis par l'auteur (tels que plusieurs photos ou sources iconographiques présentées à titre de comparaison), la grande ligne de l'histoire de l'ère Meiji (1868-1912), dans une perspective claire ; et ceci non seulement du côté « officiel » (à la recherche du « portrait du roi » convenable à la « représentation » d'un Empire du type d'État occidental au XIX^e siècle — chapitre III — ; ou bien la création de nouveaux « héros-dieux » nationaux sur le champ de bataille - chapitre V), mais encore du côté censuré et même officieux ; les critiques satiriques qui y sont portées aussi bien par des observateurs internes tel Kawanabe Gyōsaï (*Kyōga* ou « peinture folle ») que par des étrangers tels Georges Bigot (*Toba-é*) ou Charles Wirgmin (*The Japan Punch*) n'y manquent pas (chapitre IV), afin de dévoiler le revers de la médaille.

C'est là que réside l'un des mérites de ce livre : la confrontation des regards croisés sur des événements tantôt anecdotiques, tantôt historiques. Le décalage entre la version officielle et les observations critiques, ou le recoupement des informations japonaises et occidentales, cette mise en scène « stéréoscopique » nous permettent de saisir chaque « topique » en relief. Le second mérite de ce livre est sans doute son regard microscopique et attentif porté sur les images. Loin de se perdre dans l'« épluchage » des connaissances triviales (dont les études d'estampes japonaises sont souvent victimes), l'auteur envoie ces évidences iconographiques à l'épreuve des documents historiques, remettant parfois en cause ces derniers (p. 83). Ces « chassés-croisés » entre les mots et les images rendent la lecture de ce livre d'autant plus dynamique que les uns ne se réduisent jamais aux autres (tel est le cas du catalogue d'exposition ou l'illustration d'un manuel d'histoire), mais qu'au contraire les deux s'amplifient mutuellement. Y contribue la compétence que déploie l'auteur pour déchiffrer les jeux de mots dans les images satiriques. Ses lectures ne se complètent qu'insérées dans le contexte social et historique ; mais en même temps, ses lectures ajoutent une nouvelle dimension à ce contexte. Sur ces deux plans, la performance de l'auteur est exemplaire.

Terminons avec quelques observations afin de compléter la lecture de l'auteur. Il est à remarquer que dans le cas des *Yokohama-é*, le clair-obscur, ou son imitation, est employé exclusivement pour représenter les étrangers ou des êtres et des choses provenant d'outremer (un éléphant par exemple : fig. 25) ; les Japonais sont représentés dans la manière traditionnelle sans modelé ni clair-obscur. Il en résulte un mélange stylistique assez bizarre.

Les Japonais regardaient les Occidentaux non pas fidèlement à la convention japonaise, mais plutôt dans l'optique propre aux Occidentaux et selon laquelle ils se représentaient eux-mêmes. Attitude diamétralement opposée à la façon dont les Européens figuraient leurs « étrangers » ! A l'opposé d'une telle combinaison fantaisiste se situe une concomitance culturelle: « reverse Japonisme » (p. 225). L'exemple de la crinoline « asymétrique » du Second Empire et son impact sur la cour impériale japonaise (p. 139-140) sont significatifs à cet égard, car, au-delà de sa similitude avec le « kimono » suggérée par l'auteur, il se peut que ce type de crinoline « hottentote » soit effectivement créé sous l'influence du vêtement féminin japonais dans lequel on remarquait à Paris « une large ceinture qui fait nœud dans le dos et se donne (peut-on dire à quel usage?...) des airs de coussinet »³.

Shigemi Inaga

1. Pourtant nous ne sommes pas d'accord avec l'auteur quand elle prétend que la tradition d'une prise de vue à « vol d'oiseau » commence au Japon avec *Amanohashidate* de Sesshū au XV^e siècle (p. 16). Bien qu'étant un intéressant exemple de comparaison, cette peinture repose apparemment sur la tradition du « Yamato-é » remontant pour le moins au XI^e siècle, avec laquelle Sesshū sut concilier le style chinois.

2. Une idée reçue sur la « disparition » de l'estampe japonaise est à revoir. Cf. notre article : « A la redécouverte de l'Ukiyo-é, les graveurs sur bois à la recherche d'un « statut d'artiste », au Japon dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ». *Nouvelles de l'estampe*, n^o 73, 1984, p. 4-14, étudie le côté négligé par ce livre.

3. Zacharie Astruc, « Le Japon chez nous », *L'Étendard*, 26 mai 1868. Cité dans Takako Saito, « French appreciation of the works of Japanese artisans in eighteen-sixties and eighteen-seventies », *Bunka-joshidaigaku Kenkyū-kiyō* (en japonais), vol. 17, janvier 1986, p. 53 et 60.

Ont participé à ce numéro : A. Okada, conservateur au musée Guimet ; F.M. Asher, Professor of Art History, University of Minnesota ; A. Chayet, musée Guimet, Paris ; S. Mémet, Architecte-Ingénieur ; M. Aris, Research Fellow in Tibetan and Himalayan Studies at Wolfson College, Oxford ; A.-M. Blondeau, Directeur d'études à l'E.P.H.E. (5^e section) ; Yang Xizhang, Académie des Sciences Sociales, Institut d'Archéologie, Pékin ; A. Thote, UA 1063, C.N.R.S. ; R.W. Bagley, Associate Professor, Department of Art and Archaeology, Princeton University ; M. Pirazzoli-t'Serstevens, Directeur d'études à l'E.P.H.E. (4^e section) ; C. Gyss-Vermande, UA 1067, C.N.R.S. ; Antoine Durand, Architecte ; J.-P. Desroches, conservateur au musée Guimet ; J. Skarbek ; J.-C. Gardin, ER 315, C.N.R.S. ; T.M. Atakhanov, Département d'Archéologie, Institut d'Histoire, Dushanbe ; H.-P. Francfort, ER 315, C.N.R.S. ; J. Auboyer, conservateur en chef honoraire du musée Guimet ; B. Dagens, Paris III ; F. Meyer, ER 299, C.N.R.S. ; C. Jarrige, ER 316, C.N.R.S. ; F. Tissot, chargée de mission au musée Guimet ; M. Maillard, C.N.R.S., Paris ; K. Jettmar, Professeur Émérite à l'Université de Heidelberg ; A.W. Macdonald, LA 140, C.N.R.S. ; R. Jera-Bezard, Centre de recherches sur l'Asie centrale ; J. Giès, conservateur au musée Guimet ; S.K. Psarras, étudiante à Paris VII ; G. Clunas, Assistant Keeper at the Victoria and Albert Museum ; K. Riboud, chargée de mission au musée Guimet ; G. Vial, Secrétaire général technique du C.I.E.T.A. ; F. Macouin, conservateur de la Bibliothèque du musée Guimet ; S. Inaga, de l'Université de Tôkyô.