

AVRIL 1998

LE COURRIER DE L'UNESCO



l'art des commencements

PEINTURES ET GRAVURES RUPESTRES



**ENTRETIEN AVEC
IZET SARAJLIĆ**
**ENVIRONNEMENT:
LES RÉSERVES DE BIOSPHÈRE DE CUBA**

BELGIQUE: 160 FR. CANADA: 8,75 \$. CÔTE D'IVOIRE: 1540 CFA. CAMEROUN: 1750 CFA. GABON: 1550 CFA. MAROC: 35 DH. LUXEMBOURG: 158 FL. SUISSE: 6,90 FF. PORTUGAL (CONT.): 700 ESC.

M 1205 - 9804 - 22,00 F



CONCOURS INTERNATIONAL
DE PHOTOGRAPHIE
SCÈNES DE PAIX AU QUOTIDIEN

Pendant plusieurs numéros, cette page présentera un choix de photos reçues lors du concours.



Terrain de jeux.
Magadan (Russie).
Photographie de Jim
Hodson (Royaume-Uni).

© Jim Hodson, Londres



Chez les Dinkas, peuple
de pasteurs (Soudan).
En route un veau est né.
Photographie de Roger
Job (Belgique).

© Roger Job, Bruxelles

l'art des commencements

PEINTURES ET GRAVURES RUPESTRES



© Christophe Chancel, Paris

L'INVITÉ DU MOIS

48**Izet Sarajlić**

*Le grand poète bosniaque exprime ses espoirs
et ses craintes.*

Les premiers témoignages de l'esprit créateur	4
<i>par Robert G. Bednarik</i>	
Une écriture avant l'écriture	11
<i>par Emmanuel Anati</i>	
Art des ténèbres, art de lumière	17
<i>par Denis Vialou</i>	
«Pour les Aborigènes d'Australie, la peinture rupestre est aussi un titre de propriété»	22
<i>Entretien</i>	
La piste du chamanisme	24
<i>par Jean Clottes</i>	
Un art en péril	29
<i>par François Soleilhavoup</i>	
Un musée en plein air: le plateau du Messak	32
<i>par Axel et Anne-Michelle Van Albada</i>	
Afrique: vade-mecum de l'art rupestre sub-saharien	36
<i>par Osaga Odak</i>	
Dossier	38

Consultant: *François Soleilhavoup*

La chronique de Federico Mayor..... **40**

ESPACE VERT **Les réserves de biosphère de Cuba** *par France Bequette*..... **42**

ANNIVERSAIRE **Elijah ben Solomon Zalman, gaon de Vilnius** *par Henri Minczeles*..... **45**

NOTES DE MUSIQUE **La saga de la rumba** *par Isabelle Leymarie*..... **46**

NOS AUTEURS..... **50**

Notre couverture:

La chasse au tatou, peinture rupestre.

Pedro Furada, Serra Capivara, Etat de Piauí (Brésil).

© Droits réservés

Les premiers témoignages de l'esprit créateur

PAR ROBERT G. BEDNARIK

Présent dans presque toutes les régions du globe, l'art rupestre est un immense réservoir d'informations sur les débuts intellectuels de l'humanité.



Abri-sous-roche avec empreintes de main. Rio Pinturas, Chubut, Patagonie (Argentine).

L'art rupestre préhistorique constitue de loin la plus importante source d'informations dont nous disposons sur les débuts artistiques, intellectuels et culturels de l'humanité. Cet art est présent dans presque toutes les régions du globe, des tropiques aux régions arctiques, dans des sites extrêmement diversifiés qui vont de la grotte souterraine à la haute montagne. On a déjà identifié plusieurs dizaines de millions de figures ou de motifs et l'on en découvre d'autres chaque année. Ce répertoire — gigantesque mais, malgré sa permanence, fragile — est le témoignage le plus direct que nous possédions sur le long cheminement des hominiens vers l'homme, puis vers la construction de systèmes sociaux complexes.

D'emblée il faut dénoncer quelques préjugés qui ont la vie dure. L'art n'est pas né d'une intuition fulgurante, il est le fruit d'une lente

évolution de nos facultés cognitives. Lorsque furent créés les prestigieux ensembles des grottes ornées de France et d'Espagne, il existait déjà une longue tradition artistique en Afrique australe, au Levant, en Europe de l'Est, en Inde et en Australie, et sans doute aussi dans bien d'autres régions qui attendent encore d'être explorées.

Savoir quand les hommes ont appris à produire des représentations abstraites de la réalité n'intéresse pas seulement les archéologues et les historiens d'art. C'est une question d'une portée très vaste, ne serait-ce que parce que l'idée d'antériorité culturelle a été utilisée pour fonder des jugements de valeur, voire des théories fantaisistes sur la race, la nation ou l'ethnie. Par exemple, l'idée que l'art est né dans les grottes d'Europe occidentale a largement contribué à renforcer le mythe de la supériorité culturelle de





© Stanislas Fauré/Ask Images, Paris

Gravures rupestres sur un rocher à l'air libre. Twyfelfontein (Namibie).

l'Occident. D'autre part, les origines de l'art coïncident plus ou moins avec les premières manifestations de certaines facultés spécifiquement humaines: la pensée abstraite et symbolique, la communication élaborée, la prise de conscience de soi. L'art préhistorique constitue le seul indice nous permettant de reconstituer l'acquisition de ces diverses capacités.

Aux origines de l'art

La production artistique avait été précédée par certains comportements «non utilitaires», c'est-à-dire ne visant pas à une fin pratique. Le témoignage archéologique le plus ancien à cet égard est l'utilisation ornementale de l'ocre ou hématite, un pigment minéral rouge que nos ancêtres recueillaient et utilisaient déjà voici plusieurs centaines de milliers d'années. En même temps, ils collectionnaient des cristaux, des fossiles,

des cailloux de forme ou de couleur insolite. Ils avaient donc commencé à opérer une distinction entre les objets usuels et ceux qui présentaient un aspect surprenant ou étrange. Ces pratiques, attestées en Afrique australe, puis en Asie et enfin en Europe, semblent témoigner d'une conception du monde assez avancée pour répertorier les objets en catégories différentes.

Quant à l'art rupestre proprement dit, les œuvres les plus anciennes que l'on connaisse ont environ de 200 000 à 300 000 ans d'âge. Il s'agit d'une série de cupules et d'une ligne en zigzag gravées dans une grotte de l'Inde. De la même époque date toute une série d'objets (en os, en ivoire ou en pierre) ornés de lignes simples et provenant d'établissements humains primitifs. Des ensembles de lignes gravées apparaissent pour la première fois en Europe centrale et orientale; ils forment des séries de ▶



Animal stylisé, gravure rupestre. Helan Shan, Ningxia (Chine).

- motifs aisément identifiables: zigzags, croix, arcs ou série de hachures parallèles.

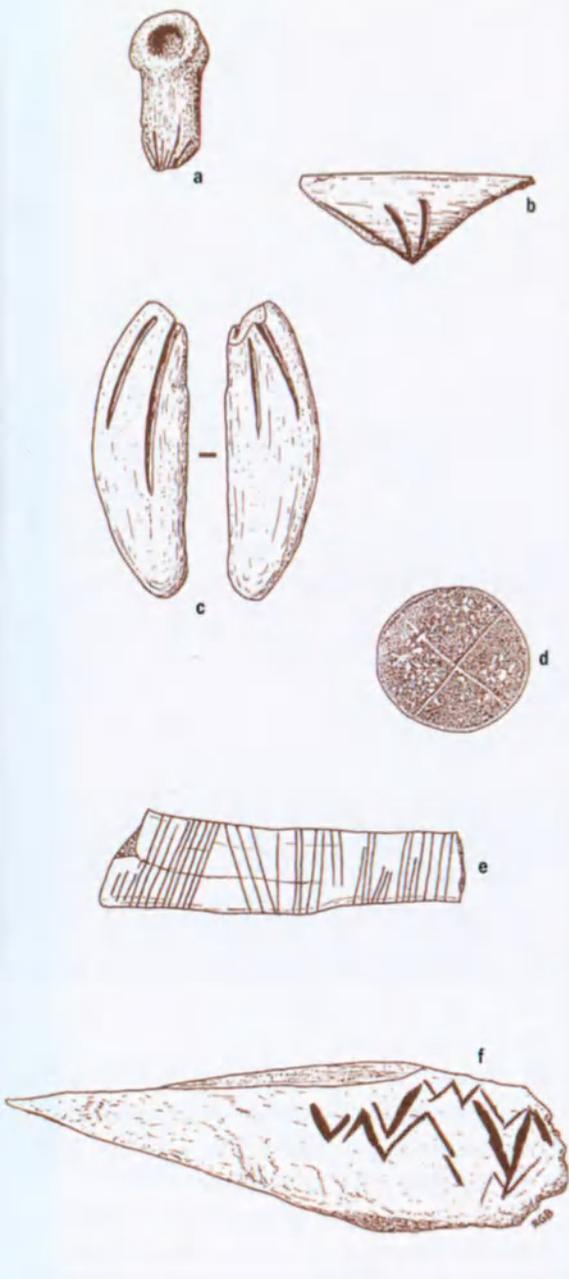
Cette phase, dite du Paléolithique moyen (entre 35 000 et 150 000 ans), marque une étape capitale dans le développement intellectuel et cognitif de l'homme. C'est alors que nos lointains ancêtres entreprennent de naviguer sur la mer, des groupes colonisateurs effectuant même des traversées de plus de 180 kilomètres. L'habitude de voyager sur mer impliquait manifestement un système élaboré de communication, sans doute le langage.

Les hommes de cette époque exploitent des gisements d'ocre et de silex en plusieurs points du monde. Ils commencent aussi à utiliser des os de mammouth comme matériau de construction d'abris communautaires (Sibérie) et à élever des murs de pierre dans les grottes. Mais surtout ils commencent à se livrer à une activité artistique. Ainsi en Australie certaines œuvres d'art rupestre semblent dater d'environ 60 000 ans. Cette date coïncide avec celle de l'implantation humaine sur le continent; des centaines de sites présentent des œuvres probablement antérieures aux grottes ornées de l'Europe occidentale. Mais l'art rupestre apparaît également à la même époque en Europe, l'œuvre la plus

ancienne qui nous soit parvenue étant une plaque rocheuse incisée de 18 cupules retrouvée sur une sépulture d'enfant dans une grotte de France.

L'aspect le plus frappant de cette période est sans doute sa remarquable homogénéité culturelle. Malgré des différences d'outillage, sans aucun doute imputables aux différences du milieu, les comportements culturels sont étonnamment similaires d'un établissement humain et d'un continent à l'autre. Des constantes comme l'usage de l'ocre et d'un répertoire assez uniforme de signes géométriques témoignent de l'existence d'un langage artistique universel des *Homo sapiens* archaïques, auxquels se rattachent les Néandertaliens d'Europe et leurs contemporains, dont l'existence est attestée par des restes fossilisés.

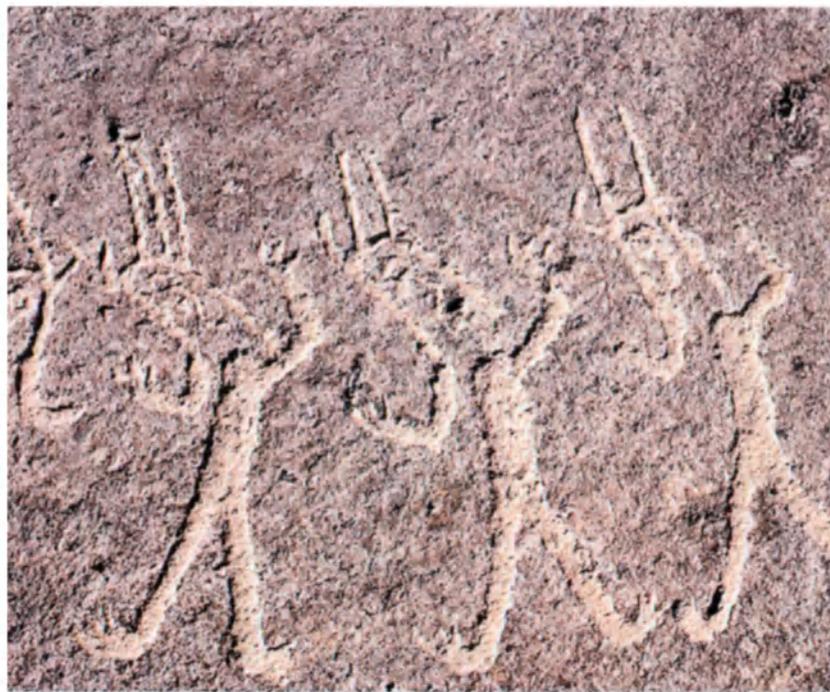
La représentation en relief (la sculpture) d'images quelque peu déformées de la réalité apparaît pour la première fois en Israël (il y a environ 250 000 à 300 000 ans) puis en Sibérie, en Europe centrale (30 000-35 000 ans) et enfin en Europe occidentale. Il y a quelque 30 000 ans, on trouve les premières traces de doigts très élaborées sur la surface tendre de grottes d'Australie et d'Europe et des mains peintes



Exemples d'art rupestre originel datant du Paléolithique moyen (35 000 à 150 000 ans environ). L'objet (c) est une dent, l'objet (d) une nummulite fossile, les autres sont des fragments d'os. Ils ont été découverts en Ukraine (a-c), Hongrie (d), France (e) et Bulgarie (f).

© Robert Becnank, Melbourne, Australie

Quatre figures humaines, gravures rupestres. Toro Muerto (Pérou).



© Robert Becnank, Australie

au pochoir sur la roche en France. Les premières représentations bidimensionnelles d'objets apparaissent en France il y a 32 000 ans et sont suivies par des peintures en Namibie (Afrique australe).

Il y a 20 000 ans, ce qui est peu à l'échelle de notre espèce, s'amorce une nette différenciation entre les cultures. En Europe occidentale, les hommes du Paléolithique supérieur élaborent à des fins rituelles ou décoratives des traditions artistiques complexes, sculpturales et picturales, qui produiront (il y a environ 15 000 ans) les extraordinaires chefs-d'œuvre des grottes d'Altamira (Espagne) et de Lascaux (France), et des milliers de petits objets finement sculptés en pierre, ivoire, os, argile et autres matériaux. C'est l'apogée d'un art rupestre polychrome, peint ou gravé, dont la sûreté d'exécution ne peut être due qu'à de très grands

artistes. Ailleurs les traditions graphiques évolueront différemment. En Russie et en Asie, par exemple, on trouve des systèmes extrêmement élaborés de signes géométriques qui pourraient avoir servi de registres ou de moyens mnémotechniques pour retenir des textes.

Vers la fin de la période glaciaire, il y a environ 10 000 ans, les premières peintures rupestres apparaissent à l'extérieur des grottes. Mais cela est sans doute dû aux hasards de l'environnement plutôt qu'à un choix délibéré. Les peintures rupestres survivent bien mieux dans le milieu stable des grottes profondes en calcaire qu'à la surface, beaucoup plus exposée aux détériorations, des rochers à l'air libre. La multiplication des peintures à cette époque s'explique moins par une production accrue que par de meilleures conditions de préservation.

Sur tous les continents, à l'exception de l'Antarctique, les peintures rupestres témoignent d'une prolifération de styles artistiques et de cultures, de la diversification ethnique progressive de notre espèce et de l'évolution des croyances et pratiques religieuses. Elles reflètent même des phénomènes historiques plus récents comme les migrations de masse, les mouvements de colonisation et le prosélytisme religieux.

Problèmes de datation

On distingue en gros deux catégories dans l'art rupestre: les pétroglyphes (ou sculptures) et les pictographes (ou peintures). Les pétroglyphes ont été obtenus par gravure, martèlement, incision ou grattage des surfaces rocheuses; les pictographes par ajout de matériaux — peinture ▶

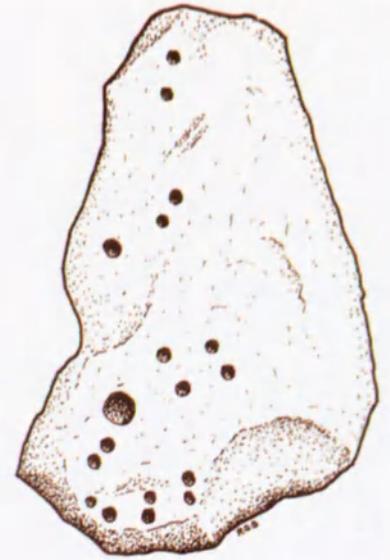
► le plus souvent. Cette distinction est très importante pour comprendre les problèmes de datation.

Les méthodes de datation scientifique remontant à peine à une quinzaine d'années, il est encore trop tôt pour disposer d'une datation précise de la masse des vestiges recensés un peu partout. Cela ne veut pas dire que nous ne disposons pas de moyens plus empiriques qui permettent d'avancer une date approximative ou du moins probable. C'est surtout vrai pour les peintures, qui contiennent souvent des substances organiques ou des inclusions microscopiques d'éléments divers qu'il est possible de dater grâce à leur teneur en radiocarbone. L'interprétation rigoureuse de ces données analytiques donne souvent des résultats très sûrs.

Il est beaucoup plus difficile de dater les pétroglyphes. La méthode la plus courante

Cette plaque rocheuse, qui porte sur sa face inférieure 18 cupules, recouvrait la sépulture d'un enfant néandertalien (France).

© Robert Bednarik, Melbourne, Australie



Figures animales stylisées, peintures rupestres. Raisen, près de Bhopal (Inde).



© Robert Bednarik, Australie

consiste à préciser l'âge des dépôts minéraux qui ont pu s'accumuler à la surface, afin d'obtenir une date butoir. La technique du laser permet notamment d'analyser les débris organiques microscopiques emprisonnés dans cette couche superficielle. Mais pour déterminer l'âge du pétroglyphe proprement dit, il existe une seule méthode vraiment fiable, qui se fonde sur l'impact des outils du sculpteur sur la pierre. En martelant la surface de celle-ci pour graver son pétroglyphe, l'artiste, en effet, a fait éclater des cristaux dont les arêtes, d'abord aiguës, s'émeussent et s'usent avec le temps. Si l'on compare ce processus avec celui de roches similaires dont on connaît les dates, il est possible d'arriver à une estimation acceptable.

Plusieurs méthodes utilisées en archéologie peuvent être également mises à contribution. Le fait qu'une surface ornée soit recouverte d'une couche de terre ou de débris archéologiquement datée permet de situer le décor sous-jacent à une date antérieure. On a également essayé à maintes reprises de faire appel aux comparaisons stylistiques pour reconstituer l'histoire de l'art préhistorique, mais les résultats ne sont guère convaincants.

Au fond, les méthodes d'investigation les plus prometteuses sont celles qui ressemblent aux techniques des enquêtes policières. Ainsi l'analyse chimique des peintures peut nous apprendre beaucoup de choses sur leur préparation, les instruments et additifs utilisés, l'origine des pigments, etc. On sait que le sang humain a servi de liant pictural à la période glaciaire, car on en a retrouvé des traces dans des



Empreintes de boomerangs, de haches et de mains. Carnarvon Gorge, Queensland (Australie).

© Robert Bednark, Melbourne, Australie

peintures rupestres fort anciennes d'Australie. Toujours dans ce pays, on a dénombré dans de nombreux sites jusqu'à quarante fines couches de peinture successives, ce qui prouve que les mêmes parois ont été régulièrement repeintes pendant des périodes souvent très longues. Ce palimpseste peut se lire comme un livre dont les pages nous renseignent sur l'occupation du site par des générations d'artistes. L'étude scientifique de ces séquences ne fait que commencer et promet d'être très fructueuse.

On a également retrouvé dans les peintures rupestres des fibres de pinneaux, ou encore du pollen, ce qui fournit des informations sur la flore préhistorique. En France, les chercheurs sont même parvenus à identifier certaines formules de fabrication de la peinture utilisée à partir de l'analyse chimique des composants. Dans le cas d'une peinture noire où entrerait du fusain, on a réussi à identifier la famille de l'arbre dont venait le charbon de bois.

On le voit, l'étude scientifique de l'art préhistorique est désormais une discipline à part entière, qui fait appel à beaucoup d'autres, de la géologie à la sémiotique en passant par l'ethnographie et l'informatique. Elle a également recours à des techniques très savantes: imagerie électronique pour raviver les couleurs et

renforcer la lisibilité d'images quasiment effacées; moyens d'enregistrement spécialisés; examen au microscope des marques d'outils et de divers résidus.

Un patrimoine fragilisé

On met au point des techniques de protection de l'art rupestre que l'on applique de plus en plus systématiquement, en particulier en créant des répliques à l'identique de certaines œuvres, voire d'ensembles entiers. La majeure partie de l'art rupestre mondial n'en reste pas moins gravement menacée par tout un ensemble de facteurs: pluies acides qui rongent la roche, essor croissant du tourisme culturel, urbanisation, développement industriel, prospection minière, sans oublier les initiatives parfois malheureuses prises par des chercheurs.

Certains pays ont compris la nécessité de protéger et de préserver ces témoignages aussi fragiles qu'irremplaçables. Les organisations internationales, à commencer par l'UNESCO, ont un rôle décisif à jouer à cet égard. Il s'agit de favoriser l'uniformisation des lois en matière de protection, de rationaliser les méthodes de recherche et d'analyse, et enfin d'ébaucher une politique globale de conservation de l'art rupestre et d'aménagement des sites. ■



1. Peintures rupestres de cueilleurs archaïques. Phase dite des «Têtes rondes» du Tassili-n-Ajer (Algérie) datant de 5 000 ans avant J.-C. Deux personnages portant un masque en forme de champignon tiennent à la main chacun un champignon. Une série de petits points partant du champignon remonte jusqu'à la tête. Ce dessin réunit trois éléments de «grammaire» différents: le personnage, le champignon et une série de petits points.



2. Peintures rupestres réalisées par des chasseurs évolués de la région du Levant espagnol (Mésolithique: 6 000-8 000 ans). On retrouve des figures anthropozoomorphes dans l'art rupestre du monde entier et pendant plusieurs millénaires. Celles-ci sont équipées d'armes.



3. Peintures rupestres réalisées par des chasseurs évolués à Ouan Mellien, dans le Tassili-n-Ajer (Néolithique, 5 000-6 000 ans). Figures anthropozoomorphes.

Une écriture avant l'écriture

PAR EMMANUEL ANATI

Peintures et gravures rupestres sont peut-être le support d'une véritable écriture...

Dans tous les recoins du monde habité, plus de cent vingt pays exactement, des groupes d'hommes ont laissé des exemples d'art rupestre peint ou gravé. Le premier support qu'ils aient choisi pour leurs créations artistiques semble avoir été les rochers — du moins est-ce là ce qui nous en est parvenu. Peintures sur le corps, tatouages, ornements et décorations, peintures sur écorce d'arbre ou feuilles de palmier, dessins dans le sable et collections de cailloux de formes et couleurs singulières: toutes ces autres formes artistiques existaient peut-être avant même l'apparition de l'art rupestre, mais elles n'ont pas survécu aux millénaires. La musique et la danse n'ont laissé que des traces indirectes de leur existence dans certaines représentations graphiques, ou dans les vestiges d'instruments retrouvés au cours de fouilles archéologiques.

L'art rupestre est le pur produit de populations non lettrées. Il commence avec l'apparition de l'*Homo sapiens* et disparaît généralement au moment où les populations qui l'ont pratiqué acquièrent un mode de communication du type «écriture». Cet art forme donc les archives les plus importantes, et de loin, que l'humanité possède sur sa propre histoire avant l'invention de l'écriture. C'est aussi une source incontournable dans l'étude des mécanismes cognitifs de l'être humain. D'où l'importance de disposer d'une banque de données mondiales, comme s'y emploie le Projet d'Archives mondiales de l'art rupestre ou WARA (voir dossier, p. 39).

La quasi-totalité de l'art préhistorique déve-

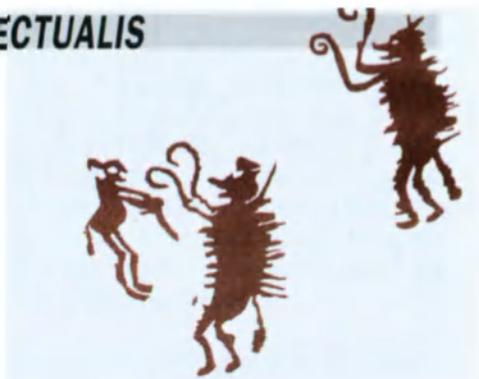
loppe trois thèmes fondamentaux: la sexualité, la nourriture et le territoire. Les principales préoccupations de l'homme ne semblent guère avoir évolué au cours des millénaires...

L'œuvre et son environnement

Avant d'aborder les contenus graphique, intellectuel et idéologique du signe, il faut préciser un certain nombre de points essentiels concernant la relation entre l'œuvre et son environnement.

L'espace. Les formes naturelles et l'emplacement choisi sur la paroi rocheuse constituent l'association la plus évidente, si évidente qu'on oublie même trop souvent de la prendre en considération. Or entre le signe et son emplacement la relation est concrète, physique, et répond à un choix bien précis, qu'il soit conscient ou inconscient. Les études comparatives menées à l'échelle mondiale montrent l'existence de critères récurrents dans le choix de cet emplacement de la part de l'artiste.

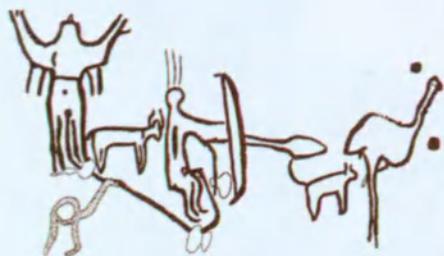
L'individu. L'auteur de ce choix avait bien sûr une identité. Il a pu être jeune ou âgé, homme ou femme, chamane ou profane. L'art n'a jamais été pratiqué indifféremment par n'importe qui. Un autre type d'association est donc à rechercher dans le lien existant entre l'œuvre qui nous est parvenue et le type d'individu qui en a été l'auteur. Dans un certain nombre de cas, tant dans l'art tribal ultérieur que dans l'art préhistorique, il est possible de reconnaître si l'œuvre a été exécutée par un initié ou un non-initié, par un homme ou une femme. ▶



4. Gravures rupestres retrouvées à Tamgali (Kazakhstan). Deux loups ou renards anthropomorphes, armés de crochets ou aux mains en forme de crochets, s'approchent d'un petit être muni d'une queue et orné d'une plume sur la tête. Cette scène semble décrire une danse évocatrice d'un mythe.

Chasse au cerf (500 avant J.-C.). Canyon de Chelly, Californie (Etats-Unis).

© Monique Pietri, Paris



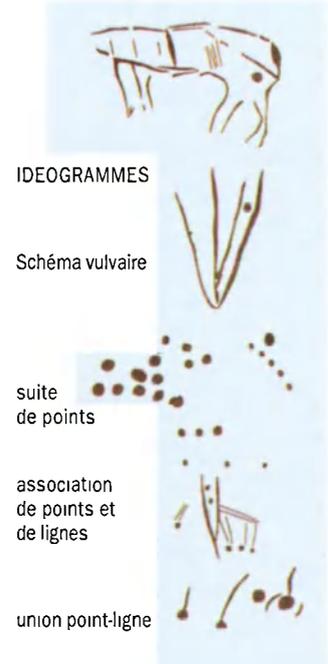
5. Gravure rupestre de Tiout (Algérie) due à des chasseurs évolués et remontant au 2^e millénaire avant J.-C. Le mécanisme associatif à l'œuvre dans cette gravure rupestre témoigne d'un esprit de logique, de synthèse et d'abstraction. L'analyse de sa syntaxe met en évidence le parallèle existant entre chasse et sexualité. Le chasseur d'autruche (au centre) utilise un arc et une flèche et est aidé d'un chien. Un trait relie le pénis du chasseur au pubis d'une figure féminine placée derrière lui. Le genre féminin est indiqué par une paire de traits parallèles qui se répète des deux côtés du corps de ce personnage. Des lignes analogues, ou «lèvres», indiquent le sexe féminin.

Entre la femme et le chasseur on a représenté un caprin qui porte un symbole triangulaire entre les cornes. Le même symbole se retrouve sur la tête de la femme. Sans doute s'agit-il d'un idéogramme fournissant une indication particulière: la figure de l'animal associée à cet idéogramme pourrait indiquer l'identité ou le nom de la femme. Le chasseur, quant à lui, est coiffé de trois traits verticaux qui servent à l'identifier. La figure de l'autruche, qui fait l'objet de la chasse, est accompagnée de deux points. Ils confèrent à l'autruche son statut d'objet, en signifiant «faire» et, en l'occurrence, «ce qui est à chasser».



6. Gravure rupestre de chasseurs archaïques, région de Murray River (Australie méridionale). Profil schématisé d'un quadrupède, accompagné d'un certain nombre d'idéogrammes. Un signe vulvaire occupe une place centrale. On y trouve aussi des suites de points, des lignes, des groupes de lignes et l'idéogramme point-ligne qui revient à plusieurs reprises. Cette association de graphèmes dénote une syntaxe répétitive qui caractérise un certain type d'horizon cognitif dans le monde entier.

7. Schéma de quadrupède



► *Le temps.* Le signe a été tracé à un moment précis du jour ou de la nuit, de l'été ou de l'hiver, voire de la vie personnelle de son auteur. Ce geste venait s'intégrer dans un contexte dynamique, *avant, après* ou *pendant* d'autres activités ou réflexions: avant ou après la chasse, avant ou après avoir mangé ou dormi, avant ou après avoir accompli d'autres gestes encore. Cela se passait aussi *dans* des circonstances particulières: un moment de solitude ou de socialisation, une cérémonie ou la pratique de la méditation, dans un lieu bruyant ou parfaitement silencieux. Tout acte, y compris artistique, s'intègre dans un contexte temporel et séquentiel. Nous voici donc face à un autre type d'association, celle existant entre l'œuvre et le temps. Dans nos efforts pour reconstituer ce contexte temporel, nous sommes souvent obligés de nous limiter à la formulation d'hypothèses, même lorsque nous sommes en mesure de reconnaître si l'œuvre qui nous est parvenue avait une fonction publique ou privée.

Les types de signe

Il existe plusieurs sortes de signes et des associations aussi bien entre signes semblables qu'entre signes différents. J'appelle «syntaxe» leur mode d'association (juxtaposition, séquence, scène) et «grammaire» la forme singulière de chaque signe.

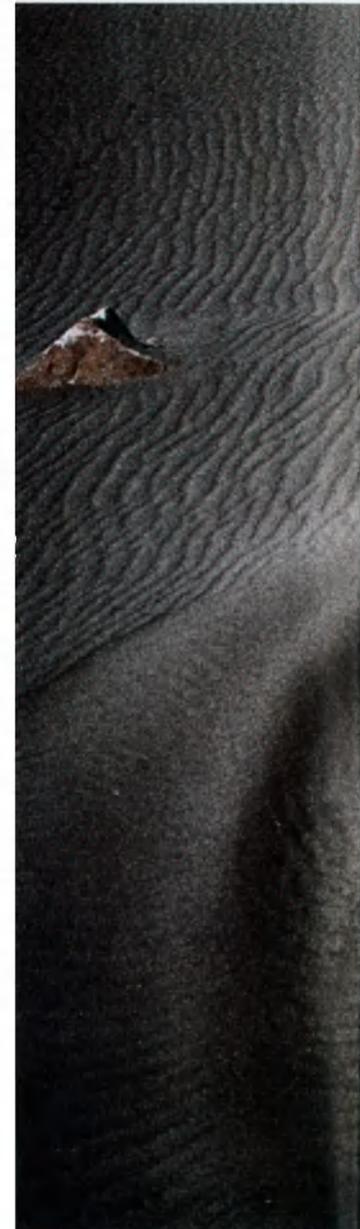
Partout reviennent trois types de signes grammaticalement différents entre eux (illustration 1).

Pictogrammes (ou *mythogrammes*). Il s'agit de figures dans lesquelles on peut reconnaître des objets réels ou imaginaires, des animaux, des êtres humains ou des choses.

Idéogrammes. Ce sont des signes répétitifs et synthétiques qui se présentent parfois sous formes de disques, flèches, branches, bâtonnets, signes en formes d'arbres ou de croix, de champignons, d'étoiles ou de serpents, «lèvres», motifs en zigzag, signes «phalliques» ou «vulvaires», etc. Le fait qu'ils soient récurrents et leurs associations particulières indiquent qu'ils véhiculent des concepts conventionnels (illustrations 2 à 5).

Psychogrammes. Ces signes semblent ne représenter ni des objets ni des symboles. On dirait qu'ils ont été créés sous l'effet de violentes décharges d'énergie, en vue d'exprimer peut-être des sentiments comme la vie ou la mort, l'amour ou la haine. Mais on pourrait aussi les comprendre comme l'expression de présages ou autres perceptions très subtiles. Ils apparaissent plus fréquemment dans l'art des cavernes ou dans l'art mobilier que dans l'art rupestre en plein air (le choix du rocher et sa forme elle-même semblent remplir dans celui-ci la fonction du psychogramme).

La syntaxe particulière à l'art des chasseurs archaïques associe des pictogrammes représentant différents types d'animaux communs, par exemple l'éléphant-girafe en République-Unie de Tanzanie ou le bison-cheval en Europe occidentale. Dans les deux cas, on trouve associés à ces figures des idéogrammes qui sont



Gravures rupestres, dites «Les pages de journal». Canyonland, Utah (Etats-Unis).

© Eric Fougère Paris



8. Gravure rupestre de La Ferrassie, en Dordogne (France), art des chasseurs archaïques (Paléolithique supérieur, vers 27 000-30 000 ans). Profil schématisé d'un quadrupède accompagné d'idéogrammes. Le mode d'association des graphèmes rappelle celui des représentations trouvées aux antipodes, comme celle de l'image précédente (6-7).

9. Schéma de quadrupède



IDEOGRAMMES

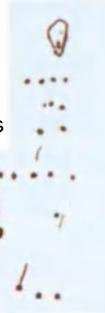
Schéma vulvaire

suite de points

association de points et de lignes

jumelage point et ligne

union point-ligne



Figures humaines et animales, gravures rupestres. Toro Muerto (Pérou).

souvent identiques. La signification de cette association de pictogrammes et d'idéogrammes est actuellement étudiée par divers chercheurs. Mais tous semblent penser que ces associations se fondent sur la logique qui caractérise les premières écritures pictographiques, et qu'il s'agit peut-être déjà de l'une d'entre elles. Il y a 40 000 ans le processus logique qui a conduit à l'invention de l'écriture aurait donc déjà été en marche (illustrations 5 à 9).

Une base conceptuelle commune

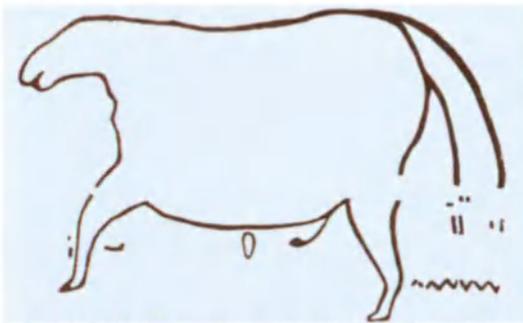
Pour percevoir toute la dimension d'une représentation, les instruments de mesure se révèlent des moyens très insuffisants. Dans la peinture de la Renaissance par exemple, la colombe apparaît comme un oiseau d'une espèce précise. Mais lorsque Fra Angelico en représente une dans la scène de l'Annonciation, pour saisir pleinement la signification qui s'y attache, il ne suffit pas de dire qu'il y a un oiseau dans un coin du tableau, en l'occurrence une colombe. C'est seulement si l'on connaît le thème illustré par ▶



► l'artiste et le bagage mytho-conceptuel caractéristique de la région d'où celui-ci est originaire, que l'image de la colombe, qui figure le Saint-Esprit dans la mythologie chrétienne, acquiert sa signification symbolique et son contenu spécifique. De même, la «colombe de la paix» de Picasso est loin d'être une simple colombe. Au pictogramme l'artiste a ajouté un idéogramme, le rameau d'olivier, caractéristique de la flore méditerranéenne: nous comprenons la signification symbolique de celui-ci seulement parce que nous y avons été initiés.

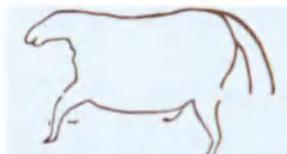
Les pictogrammes de la préhistoire, souvent accompagnés de leurs idéogrammes, devaient être parfaitement «lisibles» aux yeux

10. Gravure rupestre de la vallée de Lena (Sibérie), phase tardive des chasseurs archaïques (vers 8000 ans avant J.-C.). Profil schématisé d'un quadrupède associé à des idéogrammes. Un signe vulvaire est tracé à proximité du pénis de l'animal. On note des associations de lignes et de points et la présence d'un motif en zigzag. Dans un style différent, la structure associative rappelle celle des deux illustrations précédentes (6-9) et montre la persistance dans le temps de certaines typologies archaïques.



12. Peintures rupestres de Rio Pinturas, en Patagonie (Argentine). Trois phases distinctes sont reconnaissables: association de graphèmes, empreintes de mains, empreintes animales, objets-instruments, zigzag; suites d'animaux ajoutées plus tardivement; suites de points ajoutées plus tardivement.

11. Schéma de quadrupède



IDEOGRAMMES

Schéma vulvaire



association de points et de lignes



zigzag



Cercles concentriques gravés dans la roche. Ci-dessous, associés à un guerrier (à droite), à Bedolina, dans le Val Camonica (Italie), époque de l'âge du Fer (850-700 avant J.-C.).

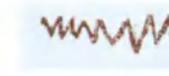


13.

Empreintes de mains, en positif et en négatif

Empreintes animales

Instrument-outil: «hache»?



Zigzag



Figures animales tracées ultérieurement par-dessus



Suites de points ajoutées plus tardivement





Cercles concentriques gravés dans la roche. Ci-dessus, à Oraibi, Arizona (Etats-Unis), époque néolithique (5000-3000 ans avant J.-C.).



16. Peintures rupestres de Nabarlek, Terre d'Arnhem (Australie), art des chasseurs archaïques. Empreintes en négatif de trois éléments différents: mains, traces animales et outils. Trois des mains représentées sont mutilées, détail que l'on retrouve dans les peintures archaïques du monde entier. Deux idéogrammes supplémentaires ont été ajoutés plus tardivement: un disque (féminin) et un rameau (masculin).

de tous ceux qui en connaissent le contenu conceptuel. Aujourd'hui, la tradition directe a été interrompue. Le travail de l'archéologue consiste justement à rassembler le maximum d'éléments et d'observations pour tenter de cerner leur contenu.

Dans de nombreux ensembles d'art rupestre ainsi que dans les écritures les plus anciennes, les idéogrammes sont des signes qui véhiculent des idées. C'est un mouvement qui va de celui qui écrit à celui qui lit, de celui qui peint aux êtres réels ou imaginaires auxquels ce message s'adresse.

Les recherches font apparaître dans l'art rupestre de tous les continents une série de constantes: utilisation de techniques et de couleurs similaires, thèmes restreints et répétitifs, même mode d'association, même type de logique, récurrence d'une gamme d'idéogrammes symboliques et, qui plus est, association de pictogrammes, d'idéogrammes et de psychogrammes (illustrations 10 à 13). Cette constatation soulève de nouvelles questions et incite à penser qu'on trouve à l'origine de toute créativité artistique une même base structurelle et une même dynamique conceptuelle.



18. Choix de formes naturelles dû à des chasseurs archaïques, La Ferrassie, Dordogne (France). Phase archaïque du Paléolithique supérieur, sans doute il y a 27 000 à 30 000 ans. Un rocher dont la forme naturelle évoque la figure d'un bison a été complété par des gravures dessinant des cornes et l'un des yeux (à gauche). On a également ajouté deux idéogrammes vulvaires et des cupules.



14. Peintures rupestres du Queensland (Australie), art des chasseurs archaïques. Des empreintes de mains en négatif sont ici associées à des empreintes animales également en négatif, à des motifs en zigzag et à des formes d'instruments. La syntaxe associative est identique à celle utilisée dans la phase plus ancienne de la représentation précédente (12-13), retrouvée aux antipodes.

15. Empreintes de mains en négatif

Objets:
•massues•
et •hache•

Zigzag



Cinq grandes catégories d'art

Tant sur le plan du style que sur celui des contenus, on peut distinguer cinq grandes catégories d'art qui comportent chacune des éléments caractéristiques qu'on retrouve à l'échelle universelle.

Les chasseurs archaïques : art pratiqué par des peuples chasseurs qui ne connaissent ni l'arc ni les flèches. Ils associent signes et figures, sans pour autant composer de véritables scènes. Leur syntaxe consiste principalement en séquences logiques et associations métaphoriques.

Les cueilleurs archaïques : art pratiqué par des peuples dont l'économie se fonde principalement sur la cueillette de fruits sauvages. Ils représentent des scènes simples à caractère métaphorique qui décrivent un monde surréel. Une grande partie de leur production artistique semble avoir été exécutée en état d'hallucination.

Les chasseurs évolués : art pratiqué par des peuples chasseurs connaissant l'usage de l'arc. Ils représentent des scènes anecdotiques et descriptives, qui traitent principalement de la chasse et des événements sociaux.

Les pasteurs-éleveurs : art pratiqué par des peuples dont la principale activité économique représentée concerne l'élevage de bétail. Leur attention se concentre sur la représentation d'animaux domestiques et sur des scènes de la vie familiale.

L'économie complexe : art pratiqué par des peuples dont l'économie diversifiée comprend les activités agricoles. On note en particulier une majorité de scènes à caractère mythologique et de compositions faites de signes et de schémas.

Cette classification est forcément schématique. Il existe des phases de transition et des groupes à caractères mixtes, mais aussi, au sein de chaque catégorie, des différences qui peuvent être notables. Néanmoins, en l'état actuel de la recherche et compte tenu de l'importance du matériel dont nous disposons, une approche fondée sur le style et la thématique s'impose, de manière à dépasser les limites des frontières régionales.

Un ensemble de critères fondés sur les ►

► thèmes et la typologie des figurations ont permis d'isoler des éléments récurrents et significatifs. Ces mêmes critères ont également permis d'avancer l'hypothèse qu'il existe, liés au mode de vie, des réflexes universels qui auraient influencé aussi bien le comportement que la pensée et ses processus associatifs (et par là même l'idéologie) et, par voie de conséquence, les manifestations artistiques. Dès les origines de l'art, il y a environ 40 000 ou 50 000 ans, l'homme agit en fonction de mécanismes mentaux spécifiques, qui le conduisent à l'invention d'associations, symboles, abstractions ou sublimes, qui constituent encore aujourd'hui une de ses caractéristiques universelles spécifiques.

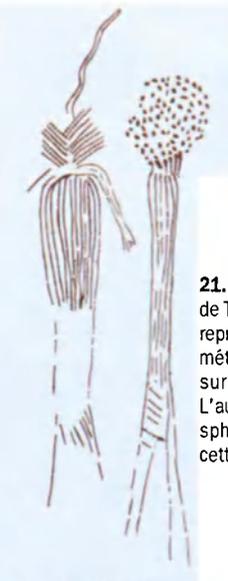
Un langage universel

Avant l'avènement de l'*Homo sapiens* et de l'art, notre espèce a évolué pendant quatre millions d'années. L'art n'existe donc qu'au cours du dernier 1% de l'ère humaine, si l'on compte depuis la date où ont existé sur terre des êtres sachant rire et pleurer, qui s'interrogent sur la vie

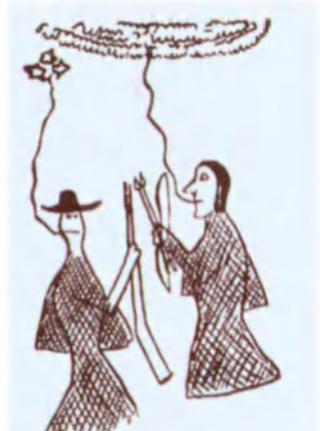
20. Peinture rupestre des chasseurs archaïques de Pahi, dans le Masai Escarpment (République-Unie de Tanzanie). Profil schématisé d'un quadrupède, vraisemblablement un rhinocéros. Il s'accompagne d'un idéogramme en «rameau» dirigé vers la région vulvo-anale, et d'un motif de petits points dessinant des cercles concentriques.



19. Symboles du masculin et du féminin. Les gravures rupestres des premiers agriculteurs du Gobustan (Azerbaïdjan, Néolithique, vers 5000 ans avant J.-C.) reprennent des graphèmes utilisés quelques millénaires auparavant par les chasseurs archaïques. Le symbole du «rameau» indique le sexe masculin, tandis que les deux traits parallèles figurant sur la hanche de la femme, ou «lèvres», indiquent le sexe féminin. Cette image fournit un exemple d'idéogrammes indicateurs.

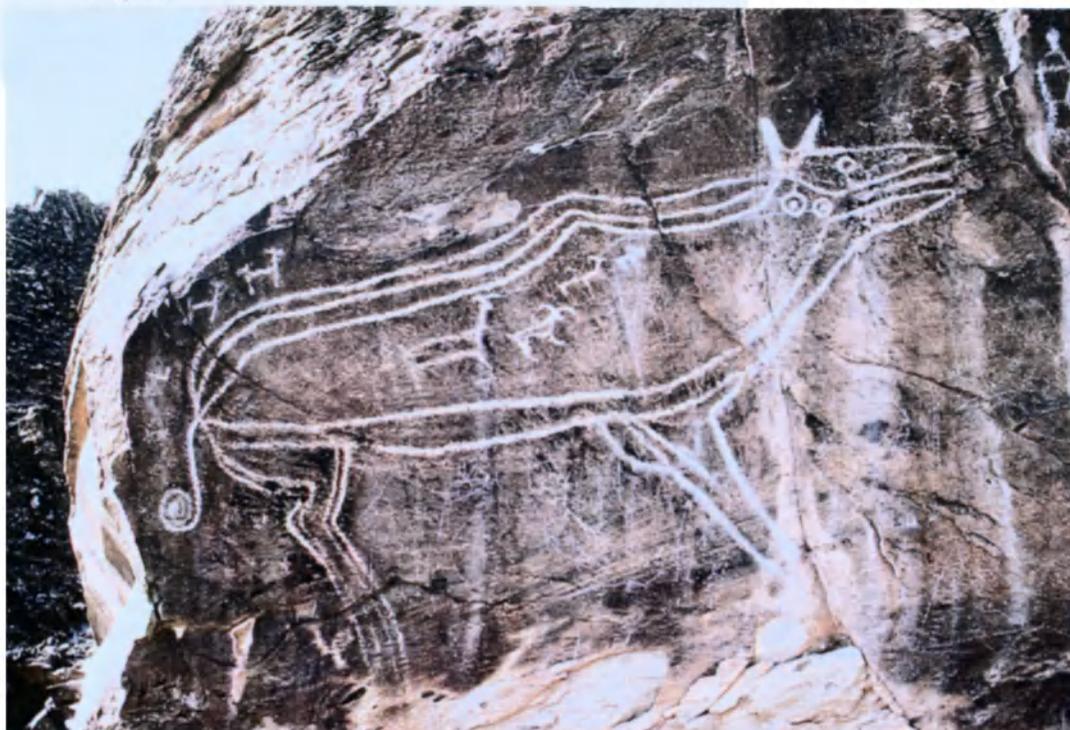


21. Peintures rupestres des cueilleurs archaïques, Kundusi (République-Unie de Tanzanie). Afin de pouvoir être identifiés, deux êtres anthropomorphes sont représentés avec des idéogrammes en guise de tête. Ce sont des masques métaphoriques. L'une des têtes est formée d'un ensemble de lignes fuyantes surmonté d'une sorte d'émanation ondulée, figurant sans doute un «rameau». L'autre tête est constituée d'un ensemble de points formant une sorte de sphère. La ressemblance avec l'illustration précédente est indéniable, bien que cette dernière date d'une époque plus ancienne.



22. Mémorisation d'un conte amérindien des Grandes Plaines (Etats-Unis) évoquant l'hiver 1876-1877. «Le chef Trois étoiles (le général Crook) prit avec lui les jeunes du chef Nuage Rouge pour se battre avec eux contre la tribu Cheyenne.»

Animal mythique de plus de 2 mètres de long. Helan Shan, Ningxia (Chine).





© Degas-Pere/Ask Images, Paris

Art des ténèbres, art de lumière

PAR DENIS VIALOU

A l'unité thématique et technique des arts préhistoriques répond une étonnante diversité symbolique selon les cultures et les époques.

■ Art de nature, étroitement lié à la vie des chasseurs et des pasteurs, l'art de la préhistoire fut d'abord et principalement un art de plein air. Des millions de sites rupestres dans le monde témoignent des activités créatrices des hommes préhistoriques, surtout au cours des dix derniers millénaires: gravures et, en moindre quantité, probablement en raison d'une conservation plus déficiente, dessins au trait et peintures sur divers supports (rochers isolés ou en chaos, dalles de roc et sols latéritiques, glacis montagnards ou parois d'abris rocheux) selon les régions et leurs caractéristiques géologiques. Rares sont les grottes ornées par rapport à ce foisonnement de formes rupestres à l'air libre.

En haut, le taureau noir, peinture rupestre de la grotte de Lascaux, Dordogne (France).

En revanche, l'art de l'Europe paléolithique et singulièrement magdalénienne (17 000 à 11 000 ans) est essentiellement souterrain. Environ 250 grottes avec peintures et/ou gravures ont été découvertes jusqu'à présent, en France et en Espagne principalement, contre seulement une dizaine de sites en plein air, qu'il s'agisse de rochers gravés ou d'abris sculptés. A l'art de lumière ouvert sur la vie, inscrit sur l'horizon des sociétés en mouvement, s'oppose l'art pariétal en grottes, immobilisé dans les ténèbres des profondeurs, à l'écart des hommes.

La conquête symbolique des ténèbres

Les vestiges d'habitats préhistoriques découverts au siècle dernier dans des porches de grottes avaient favorisé le vieux mythe de l'homme des cavernes. En réalité, ces grands chasseurs paléolithiques n'ont jamais vécu ni séjourné longtemps dans les cavités obscures, ▶



© Charles Lénars, Paris

Tête de taureau sculptée dans le calcaire provenant de Angles-sur-l'Anglin, Vienne (France).

▶ tant il est vrai qu'il est impossible à l'homme de s'y installer. C'est dire le poids symbolique du phénomène pariétal, inventé et maîtrisé par les peintres et graveurs paléolithiques, dont le statut social devait être éminent en raison de leurs compétences et du fait qu'ils exprimaient les savoirs et les croyances de leurs groupes.

Des artistes aurignaciens, avant 30 000 ans (grotte Chauvet, Ardèche, France), puis gravettiens (entre 27 000 et 22 000 ans) furent les premiers à oser pénétrer dans des grottes (une dizaine actuellement reconnues), mais sans trop s'éloigner de la lumière du jour. La grotte de Pair-non-Pair (Gironde, France) avec ses quelques dizaines de gravures ou celle de Gargas (Haute-Garonne, France), où gravures et peintures (mains négatives) coexistent, sont de magnifiques témoins de ces premières pénétrations pariétales. Les Solutréens (entre 22 000 et 18 000 ans) ne furent guère plus aventureux (moins d'une vingtaine de grottes en France et en Espagne). En revanche, leur talent de sculpteurs de bas-reliefs en plein air est remarquable.

Les œuvres pariétales magdaléniennes disséminées dans les salles et galeries de grottes parfois immenses (plusieurs kilomètres à Rouffignac, en Dordogne, par exemple), attestent la totale maîtrise de l'espace souterrain. Des godets creusés dans des blocs de pierre (le plus souvent calcaire), remplis de graisse et

munis d'une mèche végétale servaient aux Magdaléniens de lampes qui duraient pendant de nombreuses heures, comme l'ont prouvé des expérimentations récentes.

Les grottes: architecture et imaginaire

Avec son (ou ses) entrée(s), ses galeries et ses salles, son (ou ses) extrémité(s) accessible(s), la grotte impose aux hommes un espace entièrement orienté et limité, à l'inverse de l'abri en plein air, qui offre un support plutôt vertical et en deux dimensions, tel un écran barrant l'horizon, ou *a fortiori* l'espace ouvert dans toutes les directions d'un sol rocheux plus ou moins horizontal.

Dans une grotte, le déroulement du dispositif pariétal associe les secteurs topographiques à son organisation symbolique. Ainsi à Niaux (Ariège, France) certains types de signes (les uns ponctués et d'autres claviformes, en «forme de massue») peints en rouge, sont associés et distribués dans toute la grande galerie d'accès puis de circulation. D'autres types de dessins géométriques (ou abstraits) comme les signes angulaires sont quasi exclusivement concentrés dans une grande salle en cul-de-sac, le Salon noir, où ils sont associés aux dessins de bisons et d'autres animaux, tracés, comme eux, en noir.

Tête en ivoire de la Vénus de Brassempouy, Landes (France). Cette représentation élaborée du faciès humain date du Gravettien (- 27 000 à - 22 000 ans).



© Charles Lénars, Paris

Dans une grotte paléolithique la charpente thématique (types de signes, espèces animales) et symbolique (liaisons spatiales des thèmes entre eux) des dispositifs pariétaux repose donc sur l'architecture naturelle du site. Ses espaces et ses volumes se déroulent de l'entrée vers le fond, puis à nouveau vers l'entrée pour le retour aux conditions normales de vie.

Les parois enveloppent les visiteurs en formant des volumes infiniment variés, plus ou moins pénétrables et franchissables, vastes et impressionnants comme des cathédrales ou étroits et oppressants comme des chatières. Ces propriétés naturelles ont été elles aussi intégrées à la construction des dispositifs pariétaux et orientent leur valeur symbolique. Placé au centre de la Rotonde de Lascaux (Dordogne, France), le spectateur est saisi par la ronde des immenses taureaux qui se déroule sur le fond rocheux d'un bandeau blanc immaculé, préservé entre l'entablement noirâtre et le plafond crevassé et irrégulier de la salle.

Cette infinie diversité morphologique des grottes et de leurs parois, plafonds et sols compris, ne se retrouve évidemment jamais dans les sites de plein air. Dans un abri, un ensemble rupestre peut être perçu généralement d'un seul coup d'œil ou d'un seul point de vue. Dans une grotte, au contraire, l'espace symbolisé par le dispositif pariétal doit être parcouru pour être vu et lu dans sa totalité. Les représentations, groupées en panneaux juxtaposés ou isolés et dispersés, n'existent que par le déplacement du spectateur et celui, corrélatif, de la lumière. Immobilisées dans l'obscurité et dispersées dans des monuments naturels aux architectures complexes et variées à l'infini, elles requièrent du temps pour être vues successivement, puis comprises comme des ensembles au sein de l'unité de lieu que constitue la grotte.

Plongées dans ce double éloignement d'un espace et d'un temps limités, et soumises à la fragilité vacillante de la lumière domestiquée, les représentations paléolithiques des grottes



La Vénus en ivoire de Lespugue (France), un des chefs-d'œuvre de la statuaire préhistorique (22 000 ans environ).
© Hatala/Musée de l'Homme Paris

Ours gravé sur galet (France), Paléolithique supérieur (-35 000 à -10 000 ans).



© Charles Lhéris, Paris Musée des Antiquités nationales, Saint Germain-en-Laye

n'existent que dans la mémoire de ceux qui les connaissent, ou dans l'instant vécu de ceux qui les découvrent. Elles échappent au quotidien, elles appartiennent totalement et définitivement à l'imaginaire.

Unité des arts...

Cette coupure réelle et symbolique de l'art pariétal des grottes paléolithiques s'accompagne d'une multiplicité de formes mobilières: les peintures et gravures exécutées sur des plaques lithiques ou osseuses, sur des manches d'armes ou d'instruments, de même que les innombrables perles, pendeloques, bracelets formant des parures corporelles, enfin les statuettes sculptées en pierre, ▶

► os ou ivoire. Tous ces objets, trouvés par milliers dans une grande partie des habitats à travers toute l'Europe paléolithique, depuis les débuts aurignaciens (vers 35 000 ans) jusqu'à la fin conjointe des temps glaciaires et de la civilisation magdalénienne, forment une vaste iconographie symbolique, parfaitement insérée dans la vie quotidienne, se prêtant à une totale mobilité, favorable aux échanges, aux contacts, à la propagation d'idées ou de mythes.

Les fameuses vénus gravettiennes — une centaine de statuettes — trouvées dans des habitats du Sud-Ouest de la France, à Brassempouy (Landes) et à Lespugue (Haute-Garonne) par exemple, jusqu'à la plaine russe, à Kostienki ou à Avdevo, témoignent d'une certaine unité conceptuelle et de modalités d'expression plastique semblables ou communes d'un bout à l'autre du continent pendant une période de 4 à 5 millénaires.

Toutes les formes d'art rupestre, du Brésil ou d'Australie, de l'Inde centrale, du Sud-Ouest américain, du Moyen-Orient, de l'Afrique australe ou du Sahara, associent dans leurs ensembles picturaux ou gravés les trois catégories graphiques majeures: les figures géométriques ou signes abstraits, c'est-à-dire sans référence figurative explicite, les animaux et les figurations humaines.

Même schématisé ou stylisé, l'art animalier reste le plus souvent naturaliste. Il est par-

fois d'une si grande précision qu'on peut identifier l'espèce représentée, tels les saumons des Magdaléniens, les élands du Cap des Bochimans, les tatous des Paléindiens, les girafes et les autruches des Néolithiques sahariens... A l'inverse, les représentations humaines se caractérisent par une liberté figurative parfois poussée à l'extrême, à la limite de l'intelligibilité, comme ces alignements de bâtonnets peints dans des abris rupestres brésiliens: les petits appendices terminaux dont ils sont munis évoquent les membres et la tête. La bestialisation des profils ou des silhouettes est également fréquente dans de multiples cultures. La segmentation de la figuration humaine (pour la tête, la main, le sexe, moins souvent le pied) est tout aussi commune à des ensembles rupestres de toutes les époques.

Dans l'infinie diversité typologique des signes peints et gravés dans le monde entier (points, cercles, rectangles, etc.), les convergences de formes sont innombrables. Sans que pour autant des points peints par un Paléolithique aient nécessairement revêtu le même sens que ceux peints par des Paléindiens.

Autre constante, l'absence systématique de représentations de plantes, de fruits, de fleurs ou de paysages.

Il faut souligner en outre l'unité des techniques d'expression préhistoriques (les variations locales restent relativement mineures).

Un exemple de symbiose paroi-animal-signe: ce cheval a été peint sur une paroi saillante qui évoque naturellement la silhouette de l'animal. Il est cerné et couvert de grosses ponctuations et de mains négatives. Peinture de la grotte de Pech-Merle, Lot (France), Aurignacien (- 35 000 à - 25 000 ans).





© Monique Pietr, Paris

Dessins et peintures sont réalisés à l'aide de pigments minéraux — ocres et oxydes de manganèse principalement — ou avec des charbons. Les gravures incisées, les contours piquetés sont toujours obtenus avec des percuteurs ou des tranchants de pierres plus dures que les roches-supports (grès et calcaires le plus souvent).

Cette unité thématique et technique des arts préhistoriques, qui reflète la relative uniformité des modes de vie et des économies préhistoriques entièrement tournés vers la nature, ne saurait cependant voiler une admirable diversité symbolique.

... et diversité de l'art

Les choix thématiques et leurs assemblages spatiaux tissent en effet des trames symboliques originales, différentes selon les cultures et les époques. Ainsi, des grottes magdaléniennes voisines (Font-de-Gaume, Combarrelles, Bernifal et Rouffignac, en Dordogne) possèdent en commun le thème tectiforme, inconnu des autres grottes magdaléniennes, malgré des orientations thématiques animales bien différentes. L'analyse comparée des abris rupestres du Tassili-n-Ajjer (Sahara algérien) ou du Drakensberg (Afrique du Sud) révèle des différences comparables. Ce phénomène se répète d'ensembles rupestres en ensembles rupestres, y compris quand ils se composent

de centaines d'abris voisins comme à Bhimbetka, en Inde centrale.

Dans cette diversité sémantique généralisée, il est possible de distinguer deux grandes orientations: l'une purement symbolique, l'autre narrative ou tendant vers une certaine reproduction du réel. Sauf exception, l'art paléolithique pariétal (et mobilier) offre des assemblages symboliques tels qu'aucun lien perceptible n'existe entre les thèmes juxtaposés ou/et superposés, figuratifs ou non. Chevaux, bisons, mammoths, points rectangles, claviformes, humains... se côtoient sans autre raison apparente que celle des codages mis en place par les artistes.

Ces ressemblances et différences principales marquent l'unité et la diversité des arts préhistoriques que *Homo sapiens sapiens* a développés dans le monde, depuis trois à quatre dizaines de millénaires, pour les plus anciens. Elles traduisent en définitive les liens fondamentaux qui existent entre les cultures, les économies et leurs expressions graphiques. La capacité d'exprimer, c'est-à-dire de représenter symboliquement un univers imaginaire, reflète, selon des conventions et des normes symboliques éminemment variées, les originalités culturelles des groupes humains, la spécificité de leurs langues, de leurs coutumes, de leurs croyances, de leurs mythes et de leurs dieux. ■

Figuration d'un cheval (à droite) à Bhimbetka, Madhya Pradesh (Inde) où plus de 500 petites grottes et abris-sous-roche sont ornés de peintures rupestres (2000 avant J.-C.).



Site aborigène sacré, Devil's Marbles, près de Alice Springs, Territoire du Nord (Australie). © Stanislas Fautré/Ask Images, Paris

«Pour les Aborigènes d'Australie, la peinture rupestre est aussi un titre de propriété»

Un entretien avec trois Aborigènes d'Australie invités par l'UNESCO.
Propos recueillis par Tim Fox.

Les Aborigènes d'Australie sont depuis toujours des chasseurs-cueilleurs qui vivent en harmonie avec leur environnement. Ils considèrent que leurs rites aident à préserver les cycles du monde naturel, qu'ils sont, comme le vent, la pluie, la terre partie intégrante de la nature. Mais comprendre les secrets de celle-ci est l'aboutissement de toute une vie et cette connaissance n'est pleinement atteinte que par les anciens de la tribu.

Pour les Aborigènes, l'art est aussi l'expression de la vie immédiate, d'une vie qui depuis l'aube des temps n'a cessé d'être conjuguée au présent. Leur civilisation est à la fois la plus ancienne (comme l'atteste le procédé de datation par thermoluminescence) et la plus jeune (les coutumes illustrées par les peintures rupestres étant toujours celles de la culture aborigène d'aujourd'hui).

Les gravures, dessins et peintures rupestres

expriment des lois immuables, apparues au Temps des rêves, le temps informe, gélatineux, antérieur à l'apparition du monde tel que nous le connaissons. Ces lois, tracées par les ancêtres, ne pouvaient être vues et comprises, jusqu'à une date très récente, que par les initiés — les anciens qui s'étaient montré dignes de ce savoir.

Or, en juin 1997, trois anciens et un jeune disciple de la communauté Ngarinyin, quittant leur plateau natal du Kimberley dans le lointain Nord-Ouest australien, se sont rendus en Europe, pour exposer des photos de leurs dessins rupestres sacrés, mais aussi pour en expliquer la signification. Par ce geste exceptionnel qui, il y a peu, était passible de mort, ils ont tenté de prévenir l'interdiction d'accès à leurs lieux sacrés, qui se profile sous la pression des éleveurs, des sociétés d'exploitation minière, des touristes et des chasseurs de souvenirs.

Privé du contact immédiat avec sa terre, le peuple Ngarinyin cesse d'exister, car il fait corps

avec elle, tout comme celle-ci fait corps avec lui. S'ils ne veillent pas à maintenir activement son équilibre, les Aborigènes pensent qu'elle cessera de porter la vie, de même qu'ils cesseront, eux, d'exister. C'est pourquoi ils ont demandé à leur ami peintre et cinéaste, Jeff Doring, de photographier certains de leurs dessins rupestres pour que le monde extérieur en connaisse l'existence et sache par quel lien décisif ils unissent les Aborigènes à leur terre ancestrale.

Le rôle du chef de la délégation semblait tenu par David Mowaljarlai, sans doute parce qu'il est celui qui a eu le plus de contacts avec des ethnologues et des anthropologues australiens, et qu'il a assisté à de multiples conférences sur les Aborigènes. Paddy Wamma s'est révélé une encyclopédie vivante en ce qui concerne les plantes du plateau de Kimberley, leurs applications médicales, pratiques et alimentaires. Paddy Neowarra, président du Conseil et du Peuple Aborigène Ngarinyin (N.A.C.), est un ardent défenseur de la loi

traditionnelle qu'il voudrait voir régir tous les aspects de la vie sociale et prévaloir dans les décisions relatives aux droits du sol. Même lorsqu'on l'interrogeait directement, le plus jeune du groupe, Jason Ninowatt, préférait s'en remettre à ses aînés qui, d'un ton protecteur, répondaient à sa place. Ces quatre hommes étaient accompagnés par Jeff Doring et l'anthropologue Tony Redmond qui ont souvent éclairé ou précisé le contexte des points soulevés par les Aborigènes.

■ Pourquoi avoir rompu avec la coutume séculaire qui exige de garder secrète la signification des dessins rupestres?

David Mowaljarlai: Nos peintures sont notre titre de propriété sur cette terre. Si nous perdons ce titre, les peintures sont vides de sens. C'est aussi simple que cela. D'autre part, nous ne révélons pas tous les secrets; nous gardons pour nous les plus essentiels. Nous sommes reconnaissants à l'UNESCO de nous avoir invités à venir raconter notre histoire. Habituellement nous ne nous éloignons guère de notre pays tant est forte la pression que nous subissons de la part des éleveurs, des sociétés d'exploitation minière, des tour-opérateurs qui essaient de nous écarter de notre terre. Ils essaient de nier notre droit indigène.

■ Qu'est-ce que le droit indigène?

Tony Redmond: C'est une notion créée par le Territoire du Nord lorsqu'il a voté la loi sur les Droits du sol des Aborigènes en 1976. Cette loi donnait aux peuples aborigènes un titre de propriété libre et inaliénable sur toutes les réserves aborigènes et un mécanisme qui leur permettait de revendiquer le Territoire inoccupé de la Couronne. Les prétendants doivent être en mesure de prouver une propriété traditionnelle du sol et les

demandes sont entendues par un Commissaire de la terre aborigène. En théorie, les propriétaires terriens aborigènes peuvent limiter l'empiètement des activités minières ou commerciales sur leurs terres, mais dans la pratique cela se révèle très difficile.

D.M.: Certains — les sociétés minières, les éleveurs et autres — ne cessent de nier nos droits sous prétexte que nous ne pouvons prouver que nous sommes les possesseurs traditionnels de la terre. Or nous le pouvons, grâce aux dessins rupestres.

■ Quelle sorte de preuve apportent les dessins rupestres?

Jeff Doring: L'art rupestre est un document visuel. C'est la loi «écrite» des Aborigènes. Les informations fournies par ces dessins et par la disposition des supports rocheux sont tout à fait explicites et rien dans ces documents n'a été modifié. Et tandis que la loi des Blancs change chaque année, ces dessins, eux, restent immuables. L'image d'un homme qui passe un objet à un autre homme, par exemple, ne subira aucun changement et gardera, pour les Aborigènes, la même signification. Pour eux, cette image a force de loi.

■ Quelle signification s'attache au dessin d'un homme qui passe un objet à un autre homme?

D.M.: C'est l'acte de partager, ou *wunan*.

P.W.: Cette loi du partage s'applique à tous, chaque chose ayant toujours été partagée par tous. Chacun — vous, moi, tout le monde — est

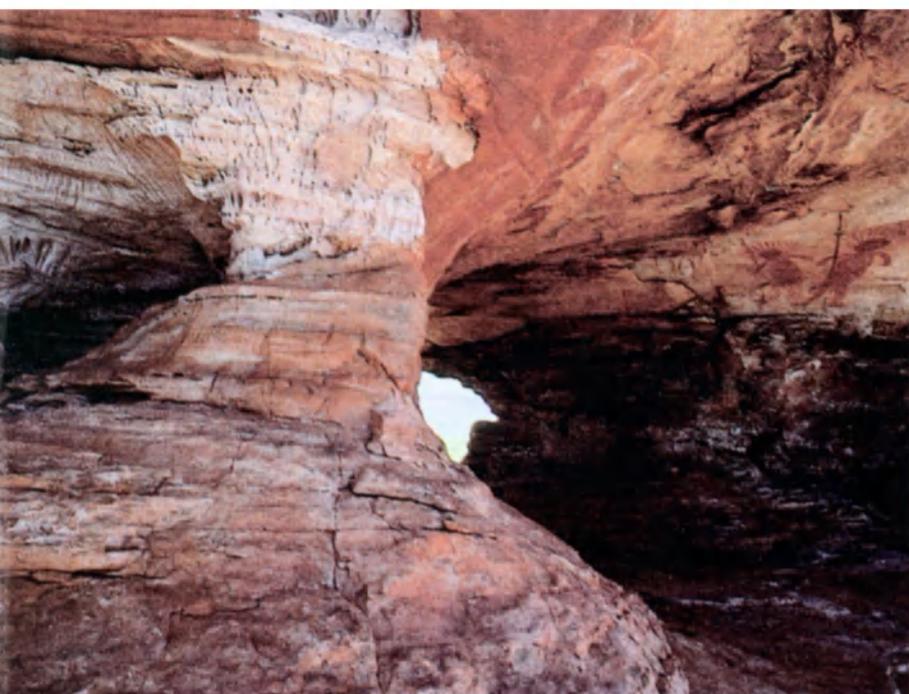
En Australie plusieurs datations confirment désormais la présence d'art rupestre depuis bien plus de 20 000 ans. Ci-dessous, grotte ornée de Keep River, près de Kununura, Territoire du Nord (Australie). A droite, détail de peintures du plafond.

inclus dans la chaîne ainsi créée, y compris les animaux, les choses, les oiseaux, tout. Tous dépendent de la loi du *wunan*, inscrite sur la pierre.

Cette table de pierre nous guide depuis toujours. Un jour, notre peuple s'est rassemblé ici pour définir des règles et établir des lois. Les clans, venus des quatre coins de la région, ont d'abord discuté, puis ils se sont mis d'accord: ils ont alors réparti entre eux les terres et déterminé l'emplacement des lieux sacrés. Personne n'a été laissé à l'écart; personne n'a été oublié. Depuis nous formons tous une chaîne régie par la loi du partage.

L'histoire raconte que nos ancêtres, après avoir fait un gros gâteau avec le fruit d'un arbre — «Cet arbre, dirent-ils, c'est notre vie» — le mangèrent et chacun en eut sa part. Mais l'émeu, au sommet de la colline, s'impatientait de n'avoir pas reçu la sienne. «Non, lui répondirent-ils, tu viens du soleil levant. Il te faudra encore attendre un long moment pour avoir ta part.» Alors il poussa un cri et vola le reste du gâteau. Ils essayèrent en vain de le dissuader et il s'enfuit.

Il courait si vite que la terre tremblait sous ses pas et qu'aucun animal ne parvenait à l'atteindre. Aussi allèrent-ils trouver les *womara*, les pigeons aux ailes couleur de bronze, qui étaient justement en train d'aiguiser la pointe de leurs lances. «Rapides comme vous êtes, dirent-ils, vous êtes les seuls à pouvoir attraper l'émeu.» Ils volèrent à sa recherche et grâce aux traces qu'il laissait sur le sol ils finirent par le rejoindre. L'émeu fut puni, car il avait transgressé la loi, comme sont punis aujourd'hui tous ceux qui en font autant. Levez les yeux vers la Voie lactée: vous le verrez qui regarde, par-dessus son épaule, la lance plantée dans son dos, sans jamais pouvoir l'arracher. ■



© Stanislas Faurte/Ask-Images, Paris

La piste du chamanisme

PAR JEAN CLOTTES

Le chamanisme apporterait un cadre explicatif à l'art rupestre.

A de très rares exceptions près (quelques régions de l'Australie, par exemple), l'art rupestre, partout dans le monde, est un art fossile. Ceux qui l'ont créé ont depuis longtemps disparu et avec eux les mythes et croyances que traduisaient sur les roches leurs peintures et gravures. Le chercheur ne peut donc se baser que sur les témoignages enregistrés au cours des deux ou trois derniers siècles, lorsque divers peuples dans les Amériques, en Afrique ou en Australie peignaient encore couramment sur les parois des abris. Cette démarche n'est pas exempte de dangers. La fiabilité des récits et de leurs interprétations n'est pas toujours avérée. En outre, les croyances de tel groupe d'aborigènes au début du 19^e siècle ne nous garantissent

en aucune façon que leurs ancêtres qui pratiquaient l'art rupestre dans la même région plusieurs millénaires auparavant partageaient les mêmes idées. Quant à l'extrapolation à d'autres régions du monde de pratiques avérées en un lieu et un contexte donnés — ce que l'on appelle «le comparatisme ethnologique» —, elle ne saurait se faire sans la plus extrême prudence, sur un plan très général, en prenant en compte certains universaux de la pensée humaine et sans espérer aboutir à des explications complètes, détaillées et partout applicables.

Sous le terme de «chamanisme», d'abord employé pour des populations sibériennes, on a regroupé des croyances et des pratiques au fondement commun qui se retrouvent chez de nombreux peuples dans le monde entier, et ce jusqu'à aujourd'hui. Parmi les composantes multiples du (ou des) système(s) chamanique(s), certaines caractéristiques paraissent fondamentales et sont largement répandues¹. Nous en citerons trois.

Les autres mondes

En premier lieu, la conception d'un univers à étages où plusieurs mondes sont superposés ou parallèles. Les événements de notre monde, celui où nous vivons, sont, croit-on, directement conditionnés par l'influence des puissances vivant dans l'un ou l'autre des autres mondes. En second lieu, la croyance selon laquelle certains individus peuvent, dans certaines circonstances, entrer en relation avec le(s) monde(s) autre(s) et influencer ainsi sur les événements du nôtre. Ils le feront dans un but pratique : souvent pour guérir les malades, pour rétablir une harmonie rompue, pour permettre des chasses fructueuses, dans les régions arides pour faire venir la pluie, plus rarement pour des activités maléfiques. Troisième caractéristique : le contact avec le monde-autre se fera directement, dans un sens ou dans un autre. Ce peut être par la visite et l'aide



A gauche, personnage chamanique tenant un serpent, et signes divers.



© Jean Clottes, Fox

Les parois de cet abri étaient couvertes de peintures aux couleurs vives représentant des signes géométriques, probablement issus de visions. Pleito Creek, Californie (Etats-Unis).

d'esprits auxiliaires, très souvent de forme animale, qui viennent au chamane ou vers lesquels il va. Il y aura alors fréquemment une véritable identification du chamane à cet esprit, voire la croyance en une transformation, totale ou partielle, de l'homme en animal. Si l'esprit auxiliaire du chamane est un grizzli, l'équivalence homme-grizzli sera totale. Le chamane peut aussi envoyer son âme dans le monde-autre pour y rencontrer les esprits et obtenir leur protection et leur aide. Il le fera par le moyen de la transe, parfois lors de cérémonies collectives, d'autres fois dans la solitude.

Le chamanisme, d'après les ethnologues, se trouve souvent dans des sociétés de type égalitaire, particulièrement chez les chasseurs-collecteurs. Toutefois, les sociétés de chasseurs-collecteurs ne sont pas nécessairement toutes chamaniques, et en outre on peut trouver ces pratiques dans des cultures pratiquant d'autres types d'économie.

L'omniprésence du chamanisme dans le monde ne résulte évidemment pas de contacts directs ou indirects entre peuples éloignés. Sa cause lointaine pourrait procéder, du moins en

partie, du besoin inévitable de rationaliser et d'exploiter les états altérés de la conscience qui se manifestent, sous une forme ou sous une autre, dans toutes les sociétés, puisque ces états sont propres au système nerveux humain. En effet, en tous temps et en tous lieux, certaines personnes sont sujettes à des hallucinations ou à des visions, aux causes aussi diverses que leurs manifestations. Elles peuvent être déclenchées par des drogues ou par certains états pathologiques, mais aussi par le jeûne, l'isolement, l'obscurité, la souffrance, la concentration intense, des sons lancinants et répétés. Si, dans une société rationaliste comme l'occidentale, ces manifestations sont mal vues et considérées le plus souvent comme étant du ressort de la psychiatrie (hallucinations spontanées) ou de la police (prise de drogues hallucinogènes), dans d'autres types de sociétés les « visionnaires », perçus comme entrant en contact avec les puissances de l'au-delà, deviendront des chefs spirituels, des prophètes ou des chamanes.

Cela ne signifie pas qu'ils iront nécessairement matérialiser leurs visions sur les roches. Mais, dans certains cas, ils l'ont fait et, qui ►

► plus est, les témoignages ethnologiques collationnés par les chercheurs au cours des dernières décennies font apparaître bon nombre de similarités dans leurs façons de penser et d'agir. Ces convergences sont dues à la mise en pratique, à travers l'art rupestre, de croyances de base ou de cadres conceptuels voisins. Elles ont trait aux lieux où l'art a été réalisé, aux thèmes dépeints et aux raisons de cet art.

Les abris ornés eux-mêmes sont souvent considérés comme des «portes» entre le monde réel et le monde-autre, qui peuvent fonctionner dans les deux sens. Les esprits ont la possibilité d'en surgir et, grâce à elles, on peut pénétrer dans le monde de l'au-delà et aller à leur rencontre. Ce sont également des lieux propices aux recherches des visions. Celui qui veut recevoir la visite d'un esprit auxiliaire ou



Personnages vraisemblablement chamaniques de Little Petroglyph Canyon, Californie (Etats-Unis).



Trois dessins au trait. Page de gauche, image d'un grizzli de la Tule River Reservation, Californie (Etats-Unis). Les sécrétions faciales de l'ours sont mises en parallèle avec les saignements de nez occasionnels qu'éprouvent les chamanes pendant la transe. (D'après D. Whitley.)

Ci-dessus, personnage hallucinatoire avec arc et flèches. Drakensberg, Natal (Afrique du Sud). (D'après D. Lewis-Williams.) A droite, chamanes faiseurs de pluie capturant un animal de pluie. Sud du Lesotho. Relevé de J. M. Orpen en 1874. (D'après D. Lewis-Williams.)



© Jean Clottes, Foix

avoir accès, par la transe, à la réalité du monde des esprits ira dans la solitude favorable à leur rencontre, au pied des parois décorées. Lorsque l'on pénètre dans ce monde de l'au-delà, souterrain ou parallèle au nôtre, on le fait par un tunnel dans lequel veillent des animaux-gardiens qui, en Californie, étaient des ours ou des serpents à sonnette.

Le voyage chamanique

Les images elles-mêmes étaient chargées de pouvoir, ce qui explique leur superposition sur les mêmes panneaux, puisque chaque nouvelle représentation participait de la puissance accumulée et y rajoutait la sienne. On constate des dominantes dans les thèmes représentés, différentes selon les contrées. Dans le Drakensberg, en Afrique du Sud, les élands dominent. Dans le massif du Coso, au centre de la Californie, ce sont les mouflons, censés être des animaux de pluie, rôle particulièrement vital dans cette région désertique. Ces spécificités locales témoignent des choix culturels et des croyances de leurs créateurs et utilisateurs. Parmi les thèmes figurés se trouve à l'occasion la représentation d'êtres composites, associant des caractéristiques humaines et animales. Ce sont les créatures vues pendant le voyage chamanique ou le résultat de la transformation subie par le chaman.

L'art rupestre avait souvent pour but de représenter les visions, de les concrétiser après coup. Selon David Whitley, à qui l'on doit des études approfondies sur l'art rupestre dans le sud-ouest des Etats-Unis², si les visionnaires dans le Nevada et en Californie ne dessinaient pas leurs visions, ils les «perdaient» et en mouraient. En d'autres occasions, le voyage surnaturel du chaman était dépeint,

pas nécessairement d'une façon littérale, mais à l'aide de métaphores. Par exemple, la mort était l'une des métaphores de la transe. «Tuer un mouflon», animal de pluie, signifiait dans le massif du Coso que le chaman allait dans l'au-delà pour faire venir la pluie. La métaphore de la mort pour la transe, comme celle de la relation sexuelle («la petite mort»), était courante. D'autres l'étaient moins, de sorte que ces exemples nous rappellent l'impossibilité de saisir les nuances et les significations précises de l'art si l'on ne dispose pas d'une aide directe.

L'art rupestre pouvait transcrire autre chose que les visions de la transe, tout en restant lié à une conception chamanique du monde. Ainsi, David Whitley rapporte que, jusqu'à la fin du siècle dernier, les rites d'initiation pubertaire des jeunes filles comportaient leur isolement pendant plusieurs jours, leur instruction dans les tabous de la maternité, le jeûne, des cérémonies diverses, avec ingestion de tabac pour provoquer des hallucinations au cours desquelles elles recevaient la visite d'un animal-esprit, souvent un serpent à sonnette. Elles faisaient ensuite une course jusqu'à un abri peint (appelé «La Maison du Chaman»...) et dessinaient leur main sur la paroi, positive ou négative, à la peinture rouge (couleur associée aux filles), pour montrer qu'elles avaient «touché» le surnaturel.

Une passerelle entre deux mondes

Un chercheur sud-africain, David Lewis-Williams, qui a longuement travaillé sur les peintures des San du sud de l'Afrique et sur les croyances de ces peuples, est à la base des recherches actuelles sur le chamanisme et l'art rupestre³. Avant lui, plusieurs auteurs s'étaient ▶

► avancés dans cette voie sans grand succès, peut-être par manque d'une vision suffisamment rigoureuse du problème. Depuis ses travaux, des liaisons indiscutables entre les images rupestres de telles ou telles cultures et le chamanisme ont été établies dans diverses parties du monde, en particulier dans tout le sud de l'Afrique et dans les Amériques⁴. Il est même probable qu'une grande partie de l'art paléolithique européen, «l'art des cavernes», soit dû à des pratiques chamaniques.

Cette hypothèse, qui constitue non pas une explication globale et exclusive, mais un cadre explicatif, se base sur plusieurs constatations. Les cavernes profondes ont été fréquentées pendant plus de 20 000 ans, non pas pour y habiter mais pour y faire des dessins. Leurs visiteurs sont allés partout, jusque dans les diverticules les plus reculés. Or, dans le

Un chamane à tête et pied d'antilope touche l'arrière-train d'un éland en train de mourir: métaphore pour la transe dans le sud de l'Afrique. Drakensberg, Natal (Afrique du Sud).



© Jean Clottes, Fox

monde entier, le monde souterrain a toujours été perçu comme le domaine des esprits ou des morts, comme un monde-autre. Y pénétrer au plus profond n'avait donc rien d'une exploration banale ou anodine. Les Paléolithiques savaient qu'ils étaient dans le royaume des esprits et ils s'attendaient à les y rencontrer. À la lumière mouvante de leurs torches, les parois s'animaient et ils y voyaient des formes animales. Nous le savons, car de très nombreuses fois ils ont utilisé les reliefs naturels plus ou moins suggestifs pour réaliser leurs œuvres. La paroi était donc considérée comme un voile perméable entre le monde quotidien et le monde-autre. Beaucoup de figures ont aussi été peintes ou gravées en fonction des fissures des parois, des trous, des ouvertures de galeries, comme si les animaux en sortaient ou y pénétraient. En outre, de nombreux témoignages de spéléologues attestent le caractère hallucinogène des grottes, où le froid, l'humidité, l'obscurité et l'absence de repères sensoriels facilitent les visions. Les grottes pouvaient donc avoir un double rôle dont les aspects étaient fondamentalement liés : faciliter les états altérés de la conscience, c'est-à-dire les visions; entrer en contact avec les esprits à travers la paroi⁵.

Qu'une partie importante de l'art paléolithique ait été réalisée dans un cadre chamanique paraît donc une hypothèse des plus vraisemblables⁶. Cela ne veut évidemment pas dire que toutes les images de cet art résultent de visions ni même qu'elles répondent à un même but. L'imagination et l'ingéniosité humaine sont sans limites, et la pensée traditionnelle n'est jamais simple. Il en va de même pour les arts de plein air dans le monde. Que certains, en Amérique, en Afrique, ailleurs sans doute, soient le résultat de pratiques chamaniques est certain. Cela ne suffit pas pour étendre leur modèle, par effet de mode, à des arts rupestres préhistoriques sans contexte ethnologique. Une telle entreprise ne saurait se justifier qu'après une analyse critique approfondie de toutes les composantes de l'art rupestre considéré. ■

1. Michel Perrin, *Le chamanisme*, Paris, Presses Universitaires de France («Que sais-je?»), 1995
2. David Whitley, *A Guide to Rock Art Sites. Southern California and Southern Nevada*, Missoula, Mountain Press Publishing Co., 1996
3. David Lewis-Williams et T. Dowson, «The Signs of all Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art», *Current Anthropology*, 29, 2, p.201-245.
4. S.-A. Turpin (s/s la dir. de), *Shamanism and Rock Art in North America*, San Antonio, Rock Art Foundation, Inc., Special Publication 1, 1994
5. Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Le Seuil, 1996
6. Jean Clottes et David Lewis-Williams, «Les chamanes des cavernes», *Archéologia*, n°336, 1997, p. 30-41



© Jean-Claude Foc

L'art rupestre, situé dans la nature, connaît une dégradation croissante. Y a-t-il des remèdes possibles?

personnelle du chercheur comme celle, collective, de l'institution — et une pédagogie renouvelée de l'éducation au patrimoine.

Longtemps accaparé par d'éminents savants formés à la grande école de l'histoire et de l'archéologie classique, le discours sur l'art rupestre a toujours accordé une plus grande place aux questions d'interprétation qu'aux problèmes de conservation. A ces érudits, il importait surtout de relever l'œuvre, de l'archiver et de l'expliquer. Son devenir propre les préoccupait moins. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. L'art rupestre mondial connaît une détérioration croissante. Toute intervention sur une surface rupestre, on le sait maintenant, rompt les subtils équilibres dynamiques entre la roche et l'atmosphère, normalement régulés dans le temps par les facteurs environnementaux. Les micro-organismes présents dans et sur la roche peuvent alors proliférer et en altérer les surfaces, soit en produisant de la matière minérale (c'est la biominéralisation), soit en la détruisant.

Archives à l'air libre

Une surface rocheuse à l'air libre se comporte toujours comme un «enregistreur des variations de l'environnement». Les moyens techniques actuels de laboratoire permettent d'y étudier l'évolution naturelle du climat et même d'en dater les principaux épisodes. Or, par leur intervention irréfléchie, le chercheur comme le touriste peuvent détruire d'irremplaçables sources d'information. Si le prélèvement de microéchantillons est parfois indispensable, l'éthique du chercheur comme celle de l'honnête homme commande le respect de l'œuvre en soi, intégrée à son cadre naturel.

A mesure que l'on découvre et que l'on inventorie les immenses archives mondiales que constitue cet art dans la nature, on comprend mieux la complexité de ses causes d'altération, voire de disparition. Devant l'urbanisation et l'industrialisation accélérées, qui modifient profondément de nombreux paysages naturels, on procède d'urgence à des opérations de sauvetage et à des relevés sur le terrain, mais sans toujours bien mesurer l'impact des moyens employés. Or le mouillage de peintures préhistoriques en milieu aride, le surlignage des gravures à la craie, voire à la peinture, le badigeonnage et la ▶

Un art en péril

PAR FRANÇOIS SOLEILHAVOUP

■ L'art rupestre, qu'il soit situé au fond des cavernes ou à l'air libre, représente une part capitale de la mémoire de l'humanité. Son existence fragile, donc éminemment précieuse, traduit le vieux et profond désir des hommes de laisser une trace, de perpétuer leur mémoire. Ce désir, que nous partageons toujours, s'assortit aujourd'hui d'un devoir: celui d'assurer la transmission de cet art aux générations futures. Pour être pleinement efficace, ce devoir de conservation implique une déontologie de la démarche scientifique — l'éthique

Ci-dessus, exemple de vandalisme récent. Cette superbe figure chamanique de Black Dragon canyon, dans l'Utah (Etats-Unis), a été repassée à la craie par des touristes pour pouvoir mieux la photographier.



Trois vues des peintures rupestres de Pedra Furada, Serra da Capivara, Etat de Piauí (Brésil), âgées de 12 000 ans. A gauche, une paroi. Ci-dessus, figures zoomorphes et signes. A droite, petites figures humaines autour d'animaux.

- prise d'empreinte à l'aide de produits chimiques entraînent des transformations physiques, chimiques, microbiologiques, des œuvres et de leur support rocheux.

Dans un récent plaidoyer pour la conservation, le spécialiste australien Robert G. Bednarik demandait même aux éditeurs de ne pas publier d'ouvrages sur l'art rupestre exposant des méthodes de relevé par contact direct.

C'est dans cet esprit de conservation que s'était tenu en 1978, à Alger et au Tassili N'Ajjer — l'un des hauts lieux du patrimoine mondial —, sous l'égide de l'UNESCO, le premier Séminaire international sur la conservation des peintures rupestres à l'air libre. Depuis, les rencontres de ce type se sont multipliées sur les cinq continents.

Les contradictions de l'écotourisme

Patrimoine commun de l'humanité, l'art rupestre ne doit pas être le domaine privé d'une minorité de spécialistes jaloux de leurs prérogatives. Mais l'intérêt et l'admiration qu'il suscite chez le grand public posent de grands problèmes. Que ce soit dans les pays riches, où le temps libre consacré aux loisirs et au tourisme culturel contribue à accentuer les pressions exercées sur l'environnement, ou dans les pays pauvres, où le développement de l'écotourisme est soumis à des objectifs économiques (apport de devises, création d'emplois) et où les sites naturels sont traités comme des produits de consommation de masse.

Le tourisme moderne répond à «un droit fondamental de l'être humain au repos et au loisir», selon la Déclaration de Manille, qui

rappelle cependant que les éléments spirituels doivent l'emporter sur les éléments techniques et matériels. Ces éléments spirituels sont: le plein épanouissement de la personne humaine, une contribution sans cesse accrue à l'éducation, l'égalité de destin des peuples, la libération de l'homme dans le respect de son identité et de sa dignité, l'affirmation de l'originalité des cultures et le respect du patrimoine moral des peuples.

Les principes de cette Déclaration ne sont-ils pas battus en brèche par la montée en puissance, ces vingt dernières années, de l'industrie du tourisme organisé? Les voyageurs qui proposent la visite de sites rupestres en plein air dans le monde entier sous le label d'écotourisme, de tourisme vert ou culturel, ne prennent-ils pas tout simplement la nature en otage, en procédant à sa «mise à prix»?

Prenons l'exemple des parcs nationaux. L'Union internationale pour la conservation de la nature (UICN) a défini en 1969 le parc national comme un territoire relativement étendu, peu ou pas transformé par l'occupation humaine et géré par la plus haute autorité compétente du pays concerné. Actuellement, 9% seulement des terres émergées bénéficient de ce statut. Dans ces espaces, la priorité devrait être donnée à la protection et à la conservation du patrimoine naturel et culturel. Or, répondant à une curiosité légitime du public, mais aussi à des motifs moins honorables, où s'entremêlent rivalités, conflits de pouvoirs et d'intérêts, les parcs et réserves naturels reçoivent chaque année un nombre croissant de visiteurs. Ce tourisme de masse dans les hauts lieux de la culture universelle entraîne leur inexorable dégradation physique et la perte de leur essence spirituelle.

Réalisation de fac-similés des grottes ornées de Lascaux et de Niaux (France), à proximité du site original. Cette mesure de protection fut prise à la suite des graves altérations entraînées par l'exploitation touristique intensive de ces cavernes, désormais fermées au public. En bas à gauche, un sculpteur et un peintre reconstituent à l'identique, à partir de documents photogrammétriques d'une extrême précision, parois et peintures de Lascaux II. Ci-dessous et à droite, un graveur et un peintre travaillent à Niaux II.





© Jean Clottes, Fox

Ces contradictions ne sont pas faciles à résoudre. Car s'il y a une certaine hypocrisie à prétendre protéger des sites en y contrôlant strictement les déplacements des visiteurs — l'interdit primant parfois à un point tel sur l'autorisé, que l'on est en droit de se demander si une bonne cassette vidéo ne remplacerait pas avantageusement la promenade sur le site — que dire de la notion suspecte de « réserve intégrale » qui, en voulant isoler des fragments de nature saine, revient à créer *de jure* deux catégories de nature: celle où tout est permis et celle où rien n'est autorisé?

Vers une liberté individuelle responsable

La tendance actuelle à confondre culture et consommation, dans les activités dites de loisir, représente une menace croissante pour le patrimoine. Par définition, tout objet consommé est détruit ou, à tout le moins, fortement dévalorisé. Or, le patrimoine en général et l'art rupestre, pour ce qui nous concerne, sont l'objet d'une consommation grandissante. Après les excès du machinisme polluant, un besoin de nature et une préoccupation écologiste se développent dans l'opinion publique et chez certains décideurs politiques. De nombreux Etats ont adopté une attitude responsable envers leur patrimoine, mais un gros travail de mobilisation et de sensibilisation s'impose auprès des populations et des individus.

Certaines de ces gravures d'Ausevik (Norvège) ont été repeintes pour les protéger et les mettre en valeur, ce qui accélère en réalité leur vieillissement et leur disparition. D'autres ont été laissées en leur état naturel.

Un acte de vandalisme courant: les graffiti. Station rupestre de Tomaskaia Pisanitza, Sibérie méridionale (Russie). Gravures de l'âge du Bronze sur lesquelles on a tracé une date entourée d'un double trait circulaire.

D'où l'importance de l'éducation. Les parents, le proche entourage social, l'école élémentaire, doivent apprendre aux très jeunes enfants les gestes, les attitudes et les réflexes de base du savoir-vivre tout autant que la connaissance, le respect de soi et des autres. C'est à l'école d'inculquer, dès le plus jeune âge, les rudiments de l'éthique des futurs citoyens, du public, des amateurs et des spécialistes en puissance devant le patrimoine naturel et culturel. Pour que s'affirme, partout, une liberté responsable à l'égard de la nature et de l'héritage humain qu'elle abrite. ■



© François Solheimvoup, 1995, Paris

Un musée en plein air: le plateau du Messak

PAR AXEL ET ANNE-MICHELLE VAN ALBADA

Dans le Sahara central, un ensemble exceptionnel de gravures rupestres laissées par des groupes de chasseurs-pasteurs.

«L'art rupestre saharien constitue l'un des plus étonnants livres d'heures de l'humanité. Il en est de plus vieux, il en est de différents, il en est peu d'aussi beaux ni d'aussi frais. Il charme autant qu'il surprend et, de toute façon, oblige à une profonde réflexion sur le message émouvant qu'il nous a transmis.»

Henri-Jean Hugot (*Le Sahara avant le désert*)

Le plateau du Messak (Jamahiriya arabe libyenne), dans le Sahara central, a été occupé par les hommes dès l'époque paléolithique. Mais ce n'est vraisemblablement que durant une phase humide de l'holocène que des groupes néolithiques de chasseurs, éleveurs de bovidés, ont orné les parois de ses oueds de gravures superbes. Contrairement aux riches régions du Djebel Akakus et du Tassili N' Ajjer, le Messak n'abrite aucune peinture (hormis quelques rares exceptions manifestement exogènes).

On y trouve des gravures d'époques différentes, datables grâce à la formation de patines de couleur et de nature différentes à la surface de la roche. Les plus récentes, que l'on peut dater de l'époque du chameau (du début de notre ère à nos jours), en jouxtent d'autres,

représentant des chevaux, des chars à deux roues et des hommes armés de lances et de boucliers ronds (des guerriers libyens), considérées comme pouvant remonter jusque vers 1500 avant notre ère. Un grand nombre de bovidés de petite taille, comportant des surfaces piquetées, mais assez frustes et sans relief ont une patine encore plus ancienne. Cet ensemble de gravures réunit également des girafes et des autruches en grand nombre, ce qui nous autorise à penser qu'elles sont le fait d'éleveurs contemporains des débuts d'une forte aridification de la région vers le deuxième ou troisième millénaire avant notre ère.

De notables différences, notamment stylistiques, qui pourraient être simplement dues à un hiatus temporel dans l'occupation du site, distinguent ces gravures d'autres, plus anciennes et représentatives d'un art naturaliste de grande qualité. Ces gravures, qui associent des signes abstraits et des êtres vivants, visaient sans doute à transmettre des concepts élaborés.

Une société de chasseurs éleveurs

On peut parler d'une aire d'expression propre à une «culture du Messak».

Les gravures frappent d'emblée par le nombre et l'originalité des scènes représentées, par leur richesse de contenu et par les techniques employées. Certaines sont de vrais bas-reliefs où les différents plans sont rendus avec réalisme par de fins bouchardages ou un polissage partiel. Une technique très particulière, dite du «double trait», accentue la perception du relief sur certains pourtours (pattes, museau).

Les animaux sauvages et domestiques forment le thème dominant. L'effet de multitude ou de troupeau est souvent rendu par un éventail de têtes penchées à des angles différents et en dégradé par rapport à un animal complet détaillé en avant-plan. L'ensemble, saisissant, trahit un art consommé de la composition. Les différents types d'encornure, souvent représentés dans un même petit troupeau, en disent toute la diversité. Trois gravures au moins montrent une scène de traite. Le lait devait être stocké dans des outres ou des calebasses suspendues à des mâts fourchus. Également utilisés comme animaux de bât, les bovidés servent parfois de monture. Les selles

Homme à tête de chacal ou de lycan revenant à dos d'éléphant d'une chasse au rhinocéros. Wadi Imrawen.



© Van Albada Arzens, France



Troupeau de girafes aux lignes dynamiques sur un promontoire du riche site rupestre du wadi Issanghaten.

© Van Albeda, Arzens, France

richement décorées et les cornes ornementées suggèrent des célébrations rituelles.

Les représentations humaines ne sont pas rares mais semblent liées à des événements particuliers (chasse, rites, scènes symboliques) plutôt qu'à des activités routinières. Les principales armes de chasse sont l'arc à simple courbure, la massue, les bâtons de jet (probablement des boomerangs) et une sorte de crochet ou de houlette permettant d'attraper les

autruches par le cou. L'usage de pierres d'entrave, dites de Ben-Barur, pour immobiliser un animal sauvage (on en retrouve en quantité sur le plateau) est figuré sur de nombreuses gravures où l'on voit ainsi piégés aurochs, rhinocéros, girafes, autruches, lions et ânes. Sur certaines, on distingue même un lien toronné les attachant aux pattes des animaux.

Quelques personnages hiératiques, richement détaillés, nous donnent une idée des habitudes ►

► vestimentaires: culottes courtes et chemises aux courtes manches sont clairement discernables. Certains sont habillés de bandes parallèles et d'un pagne, parfois surmonté d'une ceinture striée à laquelle est attaché un pendentif retenant une structure triangulaire. On trouve aussi des tuniques courtes ballonnées sur le devant. Quelques hommes portent un étui pénien. Les personnages féminins sont le plus souvent vêtus de longues robes bouffantes s'arrêtant au-dessus des chevilles et portent une coiffure conique, sans doute faite de nattes ou de tresses. Leurs traits sont souvent épais avec un nez proéminent, mais il pourrait s'agir d'un masque facial. Ces femmes d'allure stéréotypée sont dans la plupart des cas associées à des animaux sauvages ou à des bovidés domestiques.

Un riche bestiaire

La précision des gravures permet d'identifier assez sûrement les espèces représentées. Le cas est particulièrement intéressant pour les grands

Tête de gazelle qui se retourne, dans le style naturaliste. Wadi Bebis.



bovidés sauvages, certains ayant disparu depuis. Ces animaux se trouvent solitaires ou entourés par des archers souvent de petite dimension. Outre plusieurs espèces d'antilopes, on distingue trois grandes espèces non domestiquées: le grand buffle antique, l'aurochs et le buffle africain. La fréquence de ces deux derniers atteste leur importance locale. Certaines gravures, qui représentent un aurochs immobilisé par une pierre d'entrave, incitent à penser qu'il a pu faire l'objet de tentatives de domestication. Cet animal étant à l'origine du bœuf domestique, il se pourrait que ce massif du Sahara constitue un des grands foyers antiques de domestication.

La faune sauvage est abondante et traitée avec soin. Eléphants et rhinocéros sont fréquemment représentés accompagnant leurs petits dans des poses variées, dynamiques et réalistes. L'hippopotame et le crocodile apparaissent en divers lieux où l'on peut supputer l'existence de points d'eau permanents sous un climat humide. Il n'y subsiste actuellement que de rares *gueltas* temporaires qui ne s'emplissent pas chaque année mais peuvent, dans certains cas, retenir l'eau pendant plus de six mois. Le poisson est peu représenté. Les images de girafes sont nombreuses et empreintes d'une grâce délicate dans l'illustration de parades nuptiales. Leur robe est parfois composée de cupules juxtaposées du plus bel effet. Le reste du bestiaire comprend des autruches, des ânes, de grands et petits félins (guépard, lion, caracal) et quelques canidés sauvages ressemblant à des renards. Exceptionnellement, on y trouve des phacochères.

Ce bestiaire, limité à un petit nombre d'espèces, est néanmoins représentatif d'un biotope précis, probablement une savane arborée en lisière de l'erg de Murzuk et offrant des points d'eau permanents. Après les pluies exceptionnelles de 1997, les *gueltas* du Messak retinrent des milliers de mètres cubes d'eau pendant de longs mois, certaines formant même un lac de plusieurs centaines de mètres de long — image éphémère d'une situation courante voici plusieurs millénaires.

Un imaginaire original

Au détour de quelques parois gréseuses se rencontrent de rares créations surréalistes qui témoignent d'un imaginaire collectif original. Des animaux fantastiques — autruches à tête de gazelle, éléphants à tête de rhinocéros, tête de lièvre sur corps simiesque — voisinent avec d'autres calembours graphiques combinant astucieusement les traits d'une girafe, le corps d'un rhinocéros et la tête d'un bovidé. On note également quelques oiseaux, sans doute mythiques.

Les créatures les plus originales sont les



Petite girafe isolée en style fin sur dalle. Wadi Imrawen.

nombreux (plus de 140) thériocéphales — hommes à tête de chacal ou de lycaon — d'où émanent les premières bribes d'une mythologie bien structurée. Leurs activités surhumaines sont centrées sur la grande faune sauvage. Ils attaquent et tuent les rhinocéros et les aurochs à l'aide de haches de pierre ou de massues, puis les transportent avec aisance sur les épaules ou sous le bras, arborant un rictus satisfait. Ils portent souvent une tête ou un trophée de rhinocéros — parfois d'aurochs — pendu à la ceinture.

Leur relation avec les éléphants est plus subtile et complexe. Ils s'approchent des pachydermes dans une attitude des plus agressives, les babines retroussées sur une denture féroce, brandissant haut leur hache ou leur massue, mais ils ne semblent jamais les blesser. Une gravure exceptionnelle nous montre un thériocéphale-cornac juché sur un éléphant paisible, qui tient un petit rhinocéros retourné coïncé

sous sa cuisse. Une autre représente un petit thériocéphale sur les talons d'un grand pachyderme, attrapant et léchant ses excréments frais.

Une cosmogonie mystérieuse

Faute de témoignages écrits, l'interprétation de cette mythologie reste problématique. Les personnages détaillés plus haut paraissent tous faire partie de mises en scènes ritualisées, où la composition du tableau et l'attitude des personnages sont stéréotypées. Le rôle des hommes masqués doit probablement être interprété dans une optique symbolique. Quant aux représentations animales, peut-être une nouvelle lecture permettra-t-elle d'y déceler des indices révélateurs d'une cosmogonie propre à la culture du Messak.

Nous ne pouvons parler du monde gravé du Messak sans citer les très nombreux signes abstraits — ovoïdes à cupule et cercles réticulés — qui s'y retrouvent par centaines et dans un graphisme identique. Selon l'interprétation autochtone, ils auraient un rapport avec le creusement des puits. On peut à partir de là envisager un lien générique avec l'eau ou, d'une manière plus générale, avec un vague symbolisme de fertilité. Une signification plus large, ethnique ou religieuse, peut aussi être envisagée, mais force est de constater que le sens profond de ces signes — qui a dû être important vu leur nombre — nous échappe.

L'existence de cet univers surprenant au cœur du plus grand désert aride du monde n'est évidemment pas le fruit du hasard. Les centres culturels qu'abritent ces montagnes oubliées sont étroitement liés au passé climatique du sous-continent saharien. Leur situation en altitude et le climat plus humide du début de l'holocène rendaient fertiles les sols profonds et limoneux, aujourd'hui stérilisés par la sécheresse et rabetés par des millénaires d'érosion.

L'origine de ces cultures ainsi que leur devenir restent inconnus. On peut néanmoins supposer que le plateau du Messak fut, comme d'autres massifs montagneux du Sahara central, un des foyers de néolithisation de l'ancien monde. La forte proportion d'images symboliques que ses habitants nous ont laissées ne doit pas nous masquer ce que nous disent, pour l'essentiel, ces gravures rupestres: les gens du Messak étaient avant tout des chasseurs et des pasteurs parfaitement intégrés à une nature vitale qu'ils respectaient. ■

L'étendue de ce patrimoine a été récemment mise en évidence grâce à l'amabilité de MM. Mohammed Ibrahim Meshai et Saad Salah Abdulaziz, responsables des antiquités du Fezzan. A. et A.-M. Van Albada

Afrique: vade-mecum de l'art rupestre sub-saharien

PAR OSAGA ODAK

L'Afrique doit à trois facteurs au moins la conservation de son patrimoine rupestre: ses systèmes de croyances, l'inaccessibilité des sites et le secret qui les a toujours entourés.

Abris-sous-roche, grottes ou parois rocheuses planes exposées à l'air libre sont, pour la plupart, situés en altitude plutôt qu'en plaine ou au fond des vallées. Ainsi, les abris peints sont souvent aménagés dans les parties les plus élevées de collines arbustives d'où les auteurs des peintures pouvaient observer à loisir tout mouvement du gibier en contrebas,

voire celui de tribus belliqueuses. Ces mêmes collines servaient de refuge dans les plaines inondables durant la saison des pluies.

Interdits à la majorité des villageois, ces sites n'étaient accessibles qu'à certains individus et à certaines époques de l'année. Les activités humaines à leurs alentours (déboiser, faire paître le bétail, collecter du bois mort pour la cuisine) étaient soumises à de nombreux tabous. Leur environnement immédiat est de ce fait demeuré longtemps intact. D'autres tabous, qui les concernaient directement, les

Hommes lancés en pleine course. Peinture rupestre des collines de Matopo (Zimbabwe).



ont protégés des dégradations éventuelles de la part de ceux qui auraient pu y avoir accès. En outre, l'emplacement de certains sites n'était connu que des anciens et des officiants des cultes, qui s'efforçaient de le garder secret.

La situation a aujourd'hui radicalement changé. Les systèmes de croyances qui protégeaient ces sites sont tombés en déliquescence. L'accroissement démographique a entraîné la mise en culture de nouvelles terres toujours plus étendues et, les tabous n'étant plus pris au sérieux, les sites rupestres ont fini par être inexorablement rattrapés par le développement agricole.

Aires et thèmes

- Corne de l'Afrique (Ethiopie, Erythrée, Djibouti, Somalie): peintures représentant majoritairement du bétail sans bosse et à longues cornes (aussi au Kenya autour du mont Elgon).
- Soudan (abris peints et grottes ornées des

collines de Dajo, au sud de Darfur): animaux sauvages et chevaux montés par des hommes munis de boucliers; guerriers à pied équipés de lances et de boucliers.

- Zambie, Zimbabwe, Afrique du Sud: peintures d'hommes et d'animaux; motifs rudimentaires (lignes parallèles, cercles concentriques coupés de lignes radiales).

- Afrique de l'Est: la zone la plus riche est en République-Unie de Tanzanie (notamment les régions administratives de Dodoma — autour de la ville de Kondoa — et de Singida). Autres sites autour de Masasi, Mbulu, Mwanza, Bukoba, Unyamwezi et dans la plaine de Haida. Les sites de Mwanza et de Bukoba sont assez étendus pour inclure dans leur catégorie des sites kenyans et ougandais du lac Victoria.

- Kenya du Nord: gravures d'animaux sauvages (antilopes, gazelles, hippopotames, girafes, rhinocéros) et domestiqués (chameaux, ânes, bovidés), ainsi que de silhouettes humaines stylisées. ■



Peinture d'hommes et d'animaux. Montagnes du Drakensberg, dans le Natal (Afrique du Sud).



© Hervé Collin/Hoa Qu, Paris

Dromadaires et bovidés, art rupestre des plateaux sahariens de l'Ennedi (Tchad). Le style saharien s'étend sur une partie de la Corne de l'Afrique à l'est, et jusqu'au mont Elgon (Kenya) au sud.



© Bruno Barber/Hémisphères, Paris

Universalité de l'art rupestre

L'Acte constitutif de l'Unesco charge l'Organisation de «veiller à la conservation et à la protection du patrimoine universel d'œuvres d'art et de monuments d'intérêt historique ou scientifique».

Depuis cinquante ans l'Unesco s'emploie donc à promouvoir et à animer une action internationale dans ce domaine afin que les expressions tant physiques que non physiques de la créativité des peuples soient considérées comme un ensemble indivisible par la communauté internationale. Chaque expression étant comprise comme un élément du patrimoine universel, il importe que toutes ces expressions soient respectées, conservées, étudiées et transmises aux générations futures.

Conformément à sa mission d'assistance aux Etats membres, l'Unesco a intégré dans ses priorités «la sauvegarde de l'art rupestre dans le monde entier, particulièrement en ce qui concerne son inventaire, sa conservation, la formation de techniciens, les échanges de connaissances et l'information du public». Il s'agit là de la reconnaissance internationale de la valeur universelle d'un patrimoine culturel fragile.

En effet, s'il est un art universel par excellence, c'est bien l'art rupestre. Ces premières expressions connues de la sensibilité et de l'esthétique de nos lointains ancêtres ornent les flancs rocheux de nombreuses régions du monde. De l'Australie à l'Afrique, de l'Asie aux Amériques et à l'Europe, sans



© Unesco, Paris

Foz Côa (Portugal) est un site d'art rupestre à ciel ouvert, vieux d'au moins 18 000 ans, qui s'étend sur 15 km. Mais cet ensemble exceptionnel est menacé par la construction d'un barrage. Une mission de l'Unesco s'est rendue sur place. Le rapport qu'elle a publié étudie les mesures nécessaires pour sauvegarder les gravures. Ci-dessus, relevé d'un équidé de style magdalénien, Foz Côa.

frontières et faisant fi des océans, nos lointains prédécesseurs ont marqué leurs étapes de voyage, leurs abris et leurs sanctuaires d'œuvres d'art qui suscitent notre émotion et notre admiration. L'art rupestre est la seule manifestation culturelle de l'humanité qui se soit ainsi poursuivie sans interruption pendant plusieurs dizaines de millénaires pour parvenir jusqu'à nous.

Dans son contexte culturel d'origine, il était protégé par le respect qui l'entourait, de même que l'environnement naturel où il s'inscrivait. A présent, sous abris ou sur des roches en plein air, l'art rupestre est soumis à des agressions de toutes sortes de la part de la nature et des hommes. Cet art précieux est devenu aujourd'hui un patrimoine en danger.

MARIE-JOSÉE THIEL

Division du patrimoine culturel, Unesco
Extrait de: *Le chemin secret des Ngarinyin du nord-ouest australien*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 1997 © Pathway Project Pty Ltd 1997

■ POUR PLUS AMPLE INFORMATION:

Mme Marie-Josée Thiel
Division du patrimoine culturel, Secteur de la culture
Unesco, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex, France
Téléphone: (33) 01 45 68 44 20
Télécopieur: (33) 01 45 68 55 96
Télex : 204461 Paris

■ A LIRE

Brochure:

L'art rupestre, Un message culturel universel, Jean Clottes, Paris, Unesco/ICOMOS, 1997 (publication gratuite)

Le Courrier de l'Unesco:

numéros:

Le patrimoine mondial, Etat des lieux, septembre 1997
Le monde des troglodytes, décembre 1995

articles:

«Les pierres écrites de Jelling», Jens Boel (mai 1996: *Le silence*)
«Les grottes peintes de Mogao», José Serra Vega (décembre 1993: *Qu'est-ce que le progrès? Un débat Nord-Sud*)
«A la découverte du Tassili-n-Ajjer», Caroline Haardt (juillet 1991: *Mozart et les lumières, L'énigme du génie*)

■ POUR S'ABONNER

aux périodiques trimestriels *Museum International* et *Revue du patrimoine mondial*, s'adresser aux:
Editions Unesco, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France
Téléphone: (33) 01 45 68 43 00.
Télécopieur: (33) 01 45 68 57 41
Internet: <http://www.unesco.org/publishing>

L'ART RUPESTRE SUR LA LISTE DU PATRIMOINE MONDIAL

(les sites et leur année d'inscription)

Algérie: Tassili n'Ajjer (1982)

Australie: Parc national de Kakadu (1981, 1987, 1992), Parc national d'Uluru-Kata Tjuta (1987, 1994)

Brésil: Parc national de Serra Capivara (1991)

Chili: Parc national de Rapa Nui (1995)

Espagne: Grotte d'Altamira (1985)

Etats-Unis d'Amérique: Mesa Verde (1978)

France: Grottes ornées de la vallée de la Vézère (1979)

Irlande: Ensemble archéologique de la vallée de la Boyne (1993)

Italie: Art rupestre du Val Camonica (1979)

Jamahiriya arabe libyenne: Sites rupestres de Tadrart Acacus (1985)

Mexique: Peintures rupestres de la Sierra de San Francisco (1993)

Norvège: Site d'art rupestre d'Alta (1985)

Suède: Gravures rupestres de Tanum (1994)

LE CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES ET LE COMITÉ INTERNATIONAL D'ART RUPESTRE

Le Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS) est l'organisation internationale non gouvernementale chargée de promouvoir la théorie, la méthodologie et la technologie qui assurent la protection et la mise en valeur des monuments et des sites.

Objectifs

- Etre un forum international offrant toutes les possibilités de dialogue et d'échange aux professionnels de la conservation
- Mettre au service de la communauté internationale son réseau d'experts qualifiés
- Recueillir, approfondir et diffuser les informations sur les principes, les techniques et les politiques de conservation et de sauvegarde
- Collaborer au niveau national et international à la création de centres de documentation spécialisés
- Encourager l'adoption et l'application des conventions et recommandations internationales concernant la protection, la conservation et la mise en valeur des monuments et des sites
- Participer à l'élaboration de programmes de portée mondiale pour la formation des spécialistes de la conservation.

Le centre de documentation

En réseau avec l'Unesco et le Conseil international des musées (ICOM), le centre de documentation couvre toutes les régions du monde et toutes les facettes de la conservation du patrimoine culturel. Il est ouvert aux chercheurs et aux institutions concernés. Accessible par téléphone et courrier électronique, il accueille les visiteurs tous les jours ouvrables, pour consultation sur place. Il gère une base de données bibliographiques riche de plus de 20 000 références appartenant à son fonds.

Lettre internationale d'informations sur l'art rupestre

Le Comité international d'art rupestre (C.A.R.) de l'ICOMOS édite depuis quatre ans une *Lettre internationale d'informations sur l'art rupestre mondial* (INORA), en français et en anglais, à raison de trois fascicules de 32 pages par an, afin de favoriser la communication indispensable sur tous les sujets concernant l'art rupestre dans le monde. Cette lettre est diffusée dans 104 pays et elle joue un rôle important en matière de diffusion des connaissances et de protection du patrimoine.

Pour plus ample information:

Comité international d'art rupestre (CAR-ICOMOS)

11, rue du Fourcat, 09000 Foix, France

Téléphone: (33) 05 61 65 01 82

Télécopieur: (33) 05 61 65 35 73

Des publications de l'ICOMOS sur l'art rupestre sont également en vente auprès du:

Conseil international des monuments et sites

49-51, rue de la Fédération, 75015 Paris, France

Téléphone: (33) 01 45 67 67 70

Télécopieur: (33) 01 45 66 06 22

Mél: icomos@cicrp.jussieu.fr

Internet: <http://www.international.icomos.org>

LE PROJET WARA (ARCHIVES MONDIALES DE L'ART RUPESTRE)

Depuis 1983, le professeur Emmanuel Anati et son équipe du Centre d'études préhistoriques du Val Camonica (Centro Camuno di Studi Preistorici) à Capo di Ponte (Italie) travaillent à un projet ambitieux: recenser un maximum de sites d'art rupestre sur les cinq continents. Plus de 100 000 diapositives et une énorme documentation ont été rassemblés.

Ces Archives mondiales de l'art rupestre, constituées dans le Centre d'études préhistoriques du Val Camonica, mais aussi en France auprès de la Maison des sciences de l'homme (Paris), bénéficient du concours de l'Unesco et du Conseil international de la philosophie et des sciences humaines (CIPSH).

Pour le professeur Anati, l'un des buts de ces archives, qui couvrent 40 000 ans d'histoire de l'art, est de permettre la réalisation de plus vastes études comparatives et de synthèse à l'échelle mondiale. «Dans ces archives, précise-t-il, nous avons recueilli une documentation portant sur des milliers de zones qui se trouvent sur tous les continents, zones dans lesquelles nous avons sélectionné les cent cinquante sites rupestres les plus importants, tant sur le plan historique qu'artistique, actuellement connus. Parmi ceux-là, certains comptent plus d'un million de figurations préhistoriques, et nombreux sont ceux qui dépassent les cent mille images.»

Pour plus ample information:

Centro Camuno di Studi Preistorici

25044 Capo di Ponte, Val Camonica (Brescia), Italie

Téléphone: (39-364) 42 091

Télécopieur: (39-364) 42 572

UN PANORAMA GLOBAL

En 1983, l'Unesco commanda un rapport mondial sur l'état de la recherche dans le domaine de l'art rupestre. C'était la première tentative à l'échelle mondiale de présenter un panorama global de la créativité artistique des origines.

Ce rapport fut publié par l'Unesco dans ses «Etudes et documents sur le patrimoine mondial» en 1984. Une version augmentée parut, la même année, dans le volume 21 du Bulletin du Centre camunien d'études préhistoriques. En 1993, l'ICOMOS commanda à son tour un autre rapport sur l'état de la recherche dans l'art rupestre. Il fut présenté au mois d'août de la même année au Congrès de Colombo, à Sri Lanka, et publié par l'ICOMOS sous forme de monographie.

«Ayant été l'auteur de ces deux rapports, écrit le professeur Emmanuel Anati, j'ai pu mesurer le formidable progrès accompli dans ce domaine au cours d'une décennie. Au mois de novembre 1997, les éditions Larousse de Paris ont publié l'un de mes ouvrages, *L'art rupestre dans le monde*, *L'imaginaire de la Préhistoire* (dans l'édition italienne, *Il museo immaginario della preistoria* est publié par les éditions Jaca Book de Milan). Ici, les principales estimations et conclusions des deux rapports mondiaux s'enrichissent d'une réflexion supplémentaire, en explorant la signification des symboles et la syntaxe des associations.

«Au cours de la rédaction des deux rapports mondiaux, s'était dessinée l'hypothèse que l'art n'était autre que le reflet de l'esprit. L'art rupestre constituait de ce fait une source documentaire de première importance pour rechercher les fondements conceptuels et psychologiques de l'homme moderne. Dans l'art des origines, nous trouvons en effet des archétypes et des paradigmes qui sont à la racine même de notre être, et y persistent profondément ancrés encore de nos jours.»

A lire:

Art rupestre, Colombo, ICOMOS, 1993

L'art rupestre dans le monde, *L'imaginaire de la Préhistoire* par Emmanuel Anati, préface d'Yves Coppens, Paris, Larousse-Bordas, 1997



la chronique de

Federico Mayor

L'éthique du futur

«Notre héritage n'est pas précédé d'un testament». C'est en ces termes que le poète français René Char rappelait, sur les décombres laissés par la Seconde Guerre mondiale, la responsabilité fondamentale de l'Homme face à l'Histoire. C'est ainsi, d'une génération de survivants, qu'a surgi le souci des générations futures.

Cette perspective nouvelle, cette quête de la solidarité humaine dans l'espace comme dans le temps, constitue, depuis plus de cinquante ans, la mission des Nations Unies en général et de l'UNESCO en particulier. «Préserver les générations futures du fléau de la guerre», tel est en effet l'engagement solennel inscrit dans les premiers mots de la Charte des Nations Unies. Tel est aussi le sens de l'Acte constitutif de l'UNESCO, qui se propose de contribuer au maintien de la paix et de la sécurité en resserrant, par l'éducation, la science et la culture, la collaboration entre nations.

Mais en cinquante ans, le monde a changé et avec lui les enjeux, les défis et, il faut le dire, les risques de la modernité. A l'aube du 21^e siècle, d'autres guerres éclatent. Nous avons connu des guerres mondiales, des conflits sanglants entre les nations; nous voyons aujourd'hui les combats déchirer les peuples au sein même des nations; je n'évoquerai pas aujourd'hui d'autres formes de violence — la violence contre l'espoir et le futur de l'être humain, contre sa dignité, et les conflits latents entre les cultures et entre les générations. Le fléau semble universel. Partout, l'homme d'aujourd'hui s'arroge des droits sur l'homme de demain, menaçant son bien-être, son équilibre et parfois sa vie. Oui, l'homme d'aujourd'hui s'arroge des droits sur l'homme de demain, et nous commençons à nous apercevoir que nous sommes en train de compromettre l'exercice, par les générations futures, de leurs droits humains. Plus que jamais, l'éthique du futur exige que nous sachions inventer, diffuser, faire partager cette culture de paix qui était la visée des fondateurs de l'UNESCO.

Limitier le pouvoir de la technique

Dans le domaine économique et social, endettement, fracture et instabilité constituent l'héritage négatif, le legs empoisonné,

que nous réservons à nos successeurs. Tournons-nous vers la Terre et le milieu naturel: les émissions de gaz, la désertification, la pollution et l'usage abusif des ressources naturelles semblent condamner l'avenir de la planète. Les besoins essentiels, vitaux, de nos enfants — la terre, l'eau et l'air mais aussi le savoir, la liberté et la solidarité — sont sacrifiés sur l'autel de calculs, d'ambitions et de gains à court terme, qui encouragent la facilité et l'égoïsme des époques sans futur. Faut-il ici rappeler le mot célèbre prêté au roi d'un monde finissant: «Après moi, le déluge»?

Il y a plus grave encore. Au-delà de la société et de l'environnement, c'est la définition même de l'homme, son intégrité biologique, qui est en danger. L'homme peut désormais modifier le patrimoine génétique de toute espèce, y compris la sienne. Il possède même le triste privilège de pouvoir planifier sa propre disparition. Avec la science moderne, nous avons atteint le seuil de l'irréversible. Laissons là les arguments de la compensation technologique ou financière. Il n'y aura pas de remplacement; ce que l'on détruit n'a pas d'équivalent. Il n'y aura pas de payeur; ce que l'on détruit n'a pas de prix. Qui peut indemniser le génocide? Qui oserait prétendre qu'on peut payer pour la terre? Si nous voulons protéger nos descendants, il nous faut avant tout reconnaître, accepter et gérer ce paradoxe fondamental: le progrès et la civilisation sont l'avvers de la médaille; la possibilité de l'Apocalypse, de la destruction irréversible, du chaos, en est l'envers. Cette lucidité constitue l'exigence première de notre responsabilité à l'égard des générations futures. Accepter de limiter le pouvoir de la technique — désormais sans bornes — par l'éthique et par la sagesse, telle est donc désormais la démarche à adopter. A la technique, il faut appliquer la maxime de Montesquieu: tout pouvoir absolu corrompt absolument. A la science, il faut rappeler le mot de Rabelais: science sans conscience n'est que ruine de l'âme.

Mais, direz-vous, où est la science? Où est la sagesse? Aujourd'hui, nous avons la possibilité de nous déplacer, et d'atteindre en quelques heures l'autre bout du monde. Et nous sommes en mesure de constater par nous-mêmes que les métropoles des pays industrialisés ont beau détenir le savoir,

c'est dans les villages les plus reculés que nous trouvons la sagesse. A l'orée du 21^e siècle, nous avons enfin la capacité de réconcilier le savoir et la sagesse, et de leur faire échanger leurs vertus. C'est dans cet esprit que nous avons mis au point à l'UNESCO, grâce au concours du Comité international de bioéthique, le projet de Déclaration sur

le génome humain qui sera soumis à l'approbation de la Conférence générale de l'Organisation: je tiens à souligner que si cette déclaration sur le génome humain est adoptée par les Etats membres de l'UNESCO, ce sera la première fois qu'une Déclaration universelle portera sur la science, et posera dans ce domaine des principes éthiques, qui rappelleront à tous que nous naissons libres et égaux*.

Prévoir pour construire

J'ai dit qu'il faut accepter de limiter le pouvoir que la technique donne à l'homme sur l'homme — au nom de l'éthique et de la sagesse. L'enjeu est de taille et le défi réel. A l'heure de la mondialisation, de l'accélération et de la multiplication des échanges, le futur paraît en effet, sinon obscurci, du moins opaque. Complexité et incertitude sont les maîtres mots de notre époque. J'en appelle donc aux vertus d'une pédagogie de l'inquiétude, car celle-ci nous réveille, alors que le conformisme et l'optimisme nous anesthésient. Ceci en admettant, bien sûr, que nous voulions bien observer et interroger l'avenir. Car notre myopie temporelle se double bien souvent d'un aveuglement volontaire — quand elle ne lui sert pas de justification. Pris dans le vertige de l'immédiat, soumis à la tyrannie de l'urgence, nous ne prenons pas le temps d'élaborer des actions construites ou d'en envisager les conséquences. Nous sommes embarqués, sans freins et sans visibilité, dans l'aventure du futur. Pourtant, plus une voiture roule vite et plus ses phares doivent porter loin. Il ne s'agit donc plus de s'ajuster et de s'adapter, car l'ajustement, l'adaptation courent toujours après le temps qui va plus vite qu'eux, il s'agit de prendre les devants. Cessons, si vous le voulez bien, de parler d'ajustement ou d'adaptation. Il faut adopter une vision clairvoyante, tournée vers l'avenir, il faut porter un regard prospectif sur le monde. Semons aujourd'hui les graines de l'avenir, protégeons leur croissance: demain, nos enfants récolteront les fruits de notre anticipation. Prévoir pour prévenir, prévoir pour construire, voilà notre objectif.

Préserver l'humain

Prévenir n'est pas seulement une possibilité; c'est une obligation, un impératif moral. L'idée a d'ailleurs déjà fait son chemin dans la conscience commune et le droit international. Elle a même donné naissance à une idée neuve, consacrée en 1992 au Sommet de la Terre à Rio, et inscrite dans le Traité de Maastricht et dans quelques instruments normatifs nationaux: le principe de précaution. Mais ce qui a prévalu, c'est le principe de précaution entendu comme principe d'inaction, plutôt

L'éthique du futur est une éthique du fragile, du périssable. Il s'agit de léguer aux générations à venir le droit de vivre dans la dignité sur une terre préservée.

que comme principe d'action vigilante. Le risque, sans la connaissance, est dangereux. Mais la connaissance sans le risque est inutile. Hélas, aujourd'hui, cinq ans après le Sommet, quel est le bilan? où est le résultat? Aux engagements a succédé la dérobade, et l'Agenda 21 est, pour l'essentiel, resté lettre morte. «Rio plus 5», c'est «Rio moins

5». Il nous faut méditer cette leçon, et semer au sein même de la démocratie le grain qui peut la revivifier et la recomposer. Cette semence n'est et ne peut être que l'éthique du futur, jusqu'au cœur de la décision, au cœur de la délibération démocratique, au cœur de l'expertise contradictoire qui doit non obscurcir, apaiser ou égayer l'opinion en servant les intérêts, les pouvoirs et les puissants, mais éclairer le public et former son jugement.

Prévenir, c'est d'abord et avant tout préserver. L'éthique du futur est une éthique du fragile, du périssable. Il s'agit de transmettre aux générations à venir un héritage qui ne soit pas irrémédiablement entamé et pollué. Il s'agit de leur léguer le droit de vivre dans la dignité sur une terre préservée. Cela concerne d'abord tout ce qui constitue le cadre de vie, cette préoccupation nouvelle de notre époque; cela concerne également un certain nombre de valeurs universelles durables, telles que la santé, l'éducation, la culture, l'égalité, la liberté, la paix, la tolérance, la solidarité. Le poète catalan Salvador Espriu disait à ses enfants: «J'aurai vécu pour sauver ces quelques mots que je vous lègue: l'amour, la justice, la liberté.» Nous ne sommes pas seulement responsables de nos héritages tangibles; en termes de devoir et de responsabilité, l'essentiel est souvent invisible et impalpable. C'est pourquoi, depuis quelques décennies, la notion de patrimoine s'est élargie: de la simple préservation des monuments historiques à la Convention sur la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, adoptée en 1972; de la reconnaissance du patrimoine immatériel, symbolique, spirituel, aux travaux actuels du Comité international de bioéthique sur la protection du génome humain, l'avoir s'est peu à peu chargé d'être. Le véritable patrimoine commun de l'humanité, notre richesse universelle, c'est l'être humain.

A l'aube d'un nouveau siècle et d'un nouveau millénaire, à l'âge où le village planétaire ne paraît plus très éloigné, il importe que nous assumions notre responsabilité de citoyens du monde. Cela implique que nous prenions conscience de notre place non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps de l'humanité, que nous réfléchissions à notre rôle sur la planète et dans l'histoire. Car l'amour du prochain se mesure également au respect du lointain. D'ici ou d'ailleurs, d'hier ou de demain, l'Autre est toujours un semblable. Dans l'espace comme dans le temps, l'humanité fait corps et nous en sommes les membres. ■

* La Déclaration universelle sur le génome humain et les droits de l'homme a été adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO le 11 novembre 1997.

Les réserves de biosphère de Cuba

PAR FRANCE BEQUETTE

La vieille jeep soviétique, millionnaire en kilomètres, quitte l'autoroute de La Havane, la capitale cubaine, et se dirige vers la péninsule de Zapata. C'est là que se tient, à Playa Girón, le troisième Séminaire national sur les aires protégées de Cuba, organisé à l'appel d'Antonio Perera Puga, directeur du centre des aires protégées à l'Agence de l'environnement. L'un des objectifs de ce séminaire, qui réunit 70 participants venus de toutes les provinces de l'île, est de répondre à un questionnaire de l'UNESCO visant à faire classer la Ciénaga de Zapata cinquième réserve de biosphère de l'île.

Cuba est la plus grande île des Caraïbes. De 1 250 kilomètres de long sur près de 200 de large, elle est entourée de quelque 1 600 îlots et récifs. Les deux tiers de ses 11 millions d'habitants vivent dans les villes, aussi ne rencontre-t-on guère plus de 10 habitants au kilomètre carré dans le reste du pays. L'impact humain sur l'environnement est par conséquent très faible.

Vu d'avion, le vert domine, détaillé en d'innombrables champs de canne à sucre rectangulaires. Des bosquets de palmiers royaux alternent avec des plantations d'agrumes et de bananiers. La terre nue est d'un rouge-bleu profond tirant sur le vio-

let. L'eau est omniprésente: canaux d'irrigation, mares, rivières. A moitié couverte de forêts en 1900, l'île ne l'est plus aujourd'hui qu'à 19%.

LA CIÉNAGA DE ZAPATA

La Ciénaga de Zapata, la plus vaste zone humide des Caraïbes, s'étend sur 500 000 hectares. C'est un dédale de voies d'eau douce, d'îlots et de mangroves qui constitue un véritable paradis pour les lamantins, quelque 5 000 crocodiles, 27 espèces de reptiles, 15 espèces de mammifères, mais surtout pour 10 000 flamants roses et 160 espèces d'oiseaux, pour la plupart menacées d'extinction, comme le tocororo multicolore ou trogon de Cuba (*Priotelus temnurus*), emblème de l'île avec le palmier royal, ou le charpentier royal ou pie à bec d'ivoire (*Campephilus principalis*). Chose curieuse, cette péninsule ne figure toujours pas sur la liste des sites protégés par la Convention de Ramsar — Convention de l'UNESCO relative aux zones humides d'importance internationale particulièrement comme habitats de la sauvagine, adoptée à Ramsar, Iran, le 2 février 1971.

Répartis en plusieurs petits villages, 9 000 personnes y vivent de la pêche, de la production de charbon de bois et du tourisme. Une éducation à l'environnement est dispensée, comme partout dans l'île, à l'école dans toutes les classes — le système

Orchidée du genre *Cattleya* (Réserve de biosphère de Guanahacabibes).



© France Bequette, Paris



© France Bequette, Paris

scolaire cubain est d'ailleurs si développé que l'analphabétisme a presque disparu de l'île. Quant aux performances du système de santé gratuit, les chiffres parlent d'eux-mêmes: un médecin pour 275 habitants et une mortalité infantile de 9‰, contre 90‰ en Afrique et 41‰ en Amérique latine par exemple. Les Cubains disent, par boutade, qu'ils peuvent bénéficier gratuitement d'une transplantation cardiaque alors que l'aspirine est introuvable!

On ne peut pas dissocier les problèmes de gestion des réserves de biosphère de l'île de sa situation économique globale. Lorsque nous avons visité la réserve de la Sierra del Rosario, Maritza Garcíá, la gestionnaire, qui ne possède pas de véhicule, a dû nous rejoindre en auto-stop (on dit ici *botellas*). Malgré un ordinateur flamboyant offert par l'UNESCO, elle reste soumise à des contraintes d'encre et de papier — payables en dollars américains, comme tout à Cuba (y compris les clous et les machettes) et ce bien que la monnaie locale, le peso, soit réservée aux seuls ressortissants du pays. Il faut savoir qu'un bon salaire de 300 pesos par mois ne correspond qu'à 12 dollars. Même si des slogans sur les murs répètent qu'il ne faut pas compter sur l'extérieur, une aide bien com-



prise serait précieuse pour les passionnés de la protection de la nature que nous avons rencontrés partout.

LA SIERRA DEL ROSARIO

La Sierra del Rosario, à 50 kilomètres de La Havane, s'étend sur 25 000 hectares. C'est une région montagneuse, traversée par quatre rivières. On y rencontre quatre types de végétation: une forêt tropicale humide, des feuillus, des pins et de la savane, riche en orchidées et en plantes endémiques. On y compte 608 espèces de végétaux supérieurs, 90 espèces d'oiseaux (dont de nombreuses endémiques), 16 d'amphibiens (dont la plus petite grenouille du monde: *Smi-thilus limbatus*) et 33 de reptiles. Les

Voie d'eau douce de la Réserve de biosphère de la Ciénaga de Zapata.

Pépinière de cocotiers (Réserve de biosphère de Cuchillas del Toa).



Cet éco-hôtel intègre les arbres à son architecture (Réserve de biosphère de la Sierra del Rosario).



© France Bequette, Paris

deux zones centrales sont deux pics rocheux culminant à plus de 500 mètres. Dans la zone tampon de 1 000 hectares, parcourue par 175 kilomètres de routes servant de pare-feu, il est interdit de couper des arbres et de chasser. Des guides accompagnent les visiteurs sur des sentiers de découverte. Plusieurs villages abritent les quelque 4 000 habitants de la région. Le plus étonnant est Las Terrazas où, grâce aux apports du tourisme, on a construit un hôtel qui intègre les arbres à son architecture. Artisans et artistes, liés à la réserve, vendent des sculptures sur bois et de superbes peintures d'orchidées.

GUANAHACABIBES

La réserve de biosphère de Guanahacabibes est située à l'extrémité ouest de l'île. Son nom rappelle celui des indigènes qui y vécurent dans des grottes pendant près de 2 000 ans jusqu'au 16^e siècle. Ses 101 500 hectares de plages interminables, de lapiés aux crêtes particulièrement aiguës, de marécages, de tourbières et de mangroves abritent environ 600 espèces de plantes, dont quinze sont uniques au monde. On y rencontre des chevreuils, un gros rongeur, le hutia (*Capromys*), des chauves-souris, une pléiade d'oiseaux, des reptiles et des bovins sauvages.

Cette réserve a fait l'objet de nombreuses études depuis 1985. Jorge Ferro, directeur de l'environnement de la grande province de Pinar del Río, qui prépare un livre sur de minuscules orchidées, n'a d'autre solution que l'auto-stop pour s'y rendre. Il ne dispose en outre que d'une seule pellicule photographique pour l'année. Nous suivons avec lui des sentiers botaniques aménagés, dont un en zone centrale.

Les habitants de la réserve sont employés par une entreprise forestière d'Etat. Au village de Valle de San Juan, 1 200 ruches produisent 59 tonnes de miel par an. Les crédits fournis par une organisation espagnole ont permis d'y créer une grande serre où poussent des tomates qui se vendent bien, en attendant d'équiper le village de panneaux solaires. Esther, la doyenne, cultive et prescrit des plantes médicinales.

BACONAO

De La Havane, nous prenons l'avion pour Santiago de Cuba, à 2 kilomètres de la réserve de Baconao (84 600 hectares) qui fait partie intégrante du grand parc national de la Sierra Maestra. La réserve est gérée par Bioeco (Centre Est pour l'étude des écosystèmes et de la biodiversité), un organisme très actif où travaillent 47 scientifiques logés au musée d'histoire naturelle de Santiago. C'est également dans cette ville que Manuel Caluff veille sur un jardin — véritable centre de recherche associé à la réserve, créé en 1976 — où 350 espèces de fougères voisinent avec une multitude d'orchidées.

La terrasse maritime qui forme la zone côtière sèche abrite de superbes cactées, comme le *Melocactus harlowii*, endémique et menacé. Tout autre est le paysage autour de la Gran Piedra. Cette partie montagneuse de la réserve renferme 138 espèces de plantes endémiques et 919 espèces animales. Aux pins plantés pour leur bois, et progressivement remplacés par des essences indigènes, se mêlent des fougères arborescentes et autres (pas moins de 335 espèces) et des orchidées terrestres (*Phaius tanchervillei*). ▶

► CUCHILLAS DEL TOA

De là, une route de montagne nous mène à la réserve de Cuchillas del Toa, près de Baracoa, première ville fondée à Cuba en 1512. La zone centrale correspond au parc Alejandro de Humboldt: 60 000 hectares de montagne, parcourus d'innombrables rivières et recevant 4 000 millimètres de pluie par an, où il n'est pas question de se déplacer sans guide.

Rael Acebal Suárez, directeur du parc, nous accompagne. L'endémisme végétal dans cette zone, nous dit-il, atteint les 70%. On y retrouve plus de la moitié des espèces de l'île. Quatre communautés y vivent de l'agriculture. La zone tampon (67 000 hectares) est fortement dégradée par les activités agricoles et un incendie récent n'a rien arrangé. Ses habitants participent au reboisement des mangroves qui abritent une population de lamantins. On y autorise la chasse au cochon sauvage et au hutia, car la viande, comme les aliments de première nécessité, est rationnée. Les villageois sont simplement exhortés à la modération. Deux villages à vocation «écotouristiques» sont en chantier grâce à des fonds allemands.

DES RÉSERVES PRIVILÉGIÉES

Comparées à tant d'autres réserves de biosphère que nous avons pu visiter sur quatre continents, celles de Cuba jouissent dans l'ensemble d'une très bonne conservation — même si leurs zones ne sont pas toujours définies avec la précision voulue. Ceci est dû au fait que l'activité industrielle est minime, que la densité de population est extrêmement faible, que les transports sont rares et que la situation économique ne permet aucun gaspillage. Les bouteilles, les sacs en plastique, le papier sont des denrées précieuses. Personne ne les laisse traîner. Les privilégiés qui ont accès aux réserves de biosphère en connaissent la valeur et en respectent la biodiversité. Les scientifiques qui y travaillent le font avec passion, s'investissant sans contrepartie financière. Tous se débrouillent sans se plaindre et ont fait leur le proverbe cubain: *Cuando no hay perro, se monta con gato* (Quand on n'a pas ce qu'on aime, on aime ce qu'on a). ■

autour du monde



© Stanislas Fauré/Ask Images, Paris

LE BISON MAL AIMÉ

En 1900, il ne restait plus que deux douzaines de bisons dans le parc national de Yellowstone, aux États-Unis. Depuis, l'animal a été réintroduit dans la région et les troupeaux se sont reconstitués. Mais sa prolifération n'est pas du goût de tout le monde. Plus d'un tiers des bisons morts durant l'hiver 1996-1997 a en fait été abattu hors des limites du parc à la demande des éleveurs des environs sous prétexte qu'ils auraient pu transmettre des maladies (notamment la brucellose) au bétail — bien qu'aucun cas n'ait jamais été formellement relevé. Les élans, pourtant porteurs de la même maladie, ne sont pas inquiétés. ■

PROTÉGER LES PLANTES MÉDICINALES DE SRI LANKA

Un prêt de 4,5 millions de dollars du Fonds pour l'environnement mondial va permettre au gouvernement srilankais de créer cinq zones protégées pour la sauvegarde des plantes médicinales. Sur les 1 414 plantes utilisées couramment à des fins curatives par la population srilankaise, au moins 189 sont endémiques et 79 d'entre elles sont menacées de disparition par une exploitation irrationnelle et la transformation de leur habitat naturel en terres cultivables. Cet argent permettra également d'améliorer les pépinières existantes, d'en créer de nouvelles, de mettre sur pied un réseau d'information sur les plantes et de sensibiliser la population à la nécessité de les protéger. ■

RECYCLAGE COMPLET

Une agence d'information américaine a récemment évoqué la possibilité de créer des matériaux nouveaux qui remplaceraient le plastique. Ces biopolymères (plusieurs molécules associées pour en former une grosse), obtenus à partir des déchets de l'industrie agroalimentaire, posséderaient toutes les qualités des plastiques traditionnels, mais seraient en plus biodégradables! Compostés, ils pourraient servir de fertilisants. ■

TOUJOURS MOINS DE DÉCHETS

Le programme «Emissions industrielles zéro» (ZERI) de l'Université des Nations Unies (UNU) — voir *Le Courrier de l'Unesco* de mars 1996, *D'où vient le racisme?* — connaît un succès croissant. L'université de Tokyo a consacré 10 millions de dollars à sa mise en œuvre. En 1995, le programme a ouvert un bureau à Bogotà (Colombie) et un autre à Windhoek (Namibie), où une chaire a été créée en 1997, grâce à des fonds

japonais, avec l'aide de l'Unesco et de l'Unu. Lors du 3^e Congrès mondial annuel du Programme, qui s'est tenu à Jakarta (Indonésie) en 1997, six universités ont décidé d'élaborer un programme commun de 500 heures annuelles de formation interdisciplinaire. Sanctionné par un «magistère en biosystèmes intégrés», cet enseignement permettra aux étudiants d'établir des liens directs entre science et technologie, afin que la transformation des déchets en matière première devienne enfin une réalité universelle. ■

LE BIO-BIO RESTERA-T-IL NATURE?

Le Bio-Bio, au Chili, récemment encore l'un des derniers fleuves libres de la planète, est en passe de voir son cours bloqué par un second barrage hydroélectrique. Selon Juan Pablo Orrego, fondateur d'un groupe d'action pour la protection de la rivière, ce barrage provoquera l'inondation de 34 km² de forêt riche en biodiversité, la disparition de 14 espèces animales et végétales et, surtout, l'engloutissement des terres ancestrales d'une centaine d'Indiens Pehuenche. Récompensé en 1997 par un prix d'écologie, Orrego n'a déjà pas pu empêcher la construction du premier barrage de Pangue. En outre, les Indiens Pehuenche sont partagés sur les enjeux du projet. ■

LA FIN DU TIGRE APPROCHE-T-ELLE?

Personne ne peut dire combien il reste actuellement de tigres dans le monde. Les estimations les plus courantes vont de 5 000 à 7 000. Par contre, il est plus facile de compter les morts: en Inde, par exemple, 63 ont été tués en 1997. On a même retrouvé des carcasses dans la réserve d'Andhra Pradesh, où ils sont en principe le mieux protégés. Les gardes, moins bien armés que les braconniers, ont bien du mal à assurer leur protection. ■

UN NOUVEAU PARC AU CAIRE

La Fondation Aga Khan envisage d'investir 15 millions de dollars dans la création d'un parc public de 30 hectares dans le quartier d'Al Azhar, au Caire, en Egypte. Il sera aménagé dans le cadre du programme de soutien de la Fondation aux villes historiques, qui se chargera aussi, avec la participation des organisations locales de développement communautaire, de réhabiliter et de protéger l'environnement le long du vieux mur historique du Caire. ■



© Charles Lénaers, Paris

Elijah ben Solomon Zalman, gaon de Vilnius

PAR HENRI MINCZELES

Grand érudit et chef spirituel juif, Elijah ben Solomon Zalman, mort il y a deux siècles cette année, a profondément marqué la pensée des communautés juives d'Europe centrale.

Né à Seletz, près de Grodno, en 1720, Elijah ben Solomon Zalman est dès l'enfance considéré comme un *llui* — un génie. Il n'a pas 13 ans (âge de la *bar mitsvah* — majorité religieuse), qu'il s'intéresse déjà aux sciences profanes autant qu'aux sciences religieuses.

Il se marie à 18 ans et bénéficie d'une nombreuse descendance. Après un séjour à Keidany, chez son beau-père, il voyage en Pologne et en Allemagne et visite diverses communautés juives. Il s'installe ensuite dans la périphérie de Vilnius (grand-duché de Lituanie), puis au centre de la ville, où sera créée, à son intention, une maison d'études dont il prendra la direction.

Grâce à un legs, il bénéficiera sa vie durant d'un logement pour sa famille et d'une allocation relativement modeste, à laquelle vient s'ajouter une somme allouée par la communauté juive de la ville, qui l'a élu gaon — c'est-à-dire chef spirituel. A 30 ans, sa réputation dépasse l'horizon de sa communauté, mais il refuse obstinément d'y occuper un poste de rabbin ou toute autre fonction. Poursuivant une vie d'étude et de réclusion, il préfère rester un guide spirituel.

On raconte que pour échapper à toute distraction, il étudiait la nuit à la lueur des bougies et qu'il ne dormait que deux à trois heures par jour. Cela lui permit d'entretenir une volumineuse correspondance avec d'autres rabbins et d'étudier notamment le Talmud de Jérusalem.

A plus de quarante ans, il accepte de sortir de sa retraite et rassemble autour de lui une vingtaine de disciples. Sa renommée s'affirme de plus en plus. Un grand rabbin de Jérusalem salue en lui «la lumière éclatante du siècle». De par-tout, on lui demande conseil et ses avis font autorité.

Le conflit avec le hassidisme

Cependant se développe en Galicie un piétisme, connu sous le nom de «hassidisme», qui gagne rapidement les populations juives dans toute l'Europe orientale. Son mysticisme, qui se présente comme un antidote à la dureté des temps, opère une véritable révolution dans les cœurs. «Démocratisant» en quelque sorte la foi, le hassidisme prêche l'amour de Dieu dans la joie, rejette l'ascétisme et cherche à rendre la Cabale accessible aux petites gens.

Le gaon de Vilnius s'oppose violemment aux hassidim, ces «mystiques qui sont — selon lui — comme la lèpre sur le corps d'Israël». Il y voit une secte qui, par le culte des Tsaddikim (des Justes dotés de pouvoir divin et de clairvoyance), risque d'engendrer de faux messies. Il obtient la fermeture de leurs centres et prononce l'anathème (*hérém*) contre leurs livres.

Les autorités tsaristes s'en mêlent et la querelle sort du cadre d'une simple discussion théologique. Quelques chefs hassidiques seront même brièvement incarcérés. En 1777, deux chefs du mouvement, Menahem Mendel de Vitelsk et Schnéour Zalman de Liadi, tentent une conciliation, sans résultat. Elijah ben Solomon campe sur ses positions et, en 1794, ordonne l'autodafé public du livre testamentaire du fondateur du mouvement, le Baal Shem Tov. Le gaon prend ainsi la tête des *mitnagdim* (opposants).

L'enseignement du gaon de Vilnius

Il réfute le hassidisme en partant du principe fondamental de l'éternité de la Torah — les cinq premiers livres de la Bible qui contiennent l'essentiel de la Loi mosaïque, l'ensemble de la Loi juive. Il estime qu'on ne peut pas faire l'économie d'une étude attentive des textes, qu'il importe de bien connaître la Bible et tous les traités et commentaires postérieurs, notamment le Talmud — sans quoi l'enseignement n'est plus qu'une imposture.

Il pense néanmoins que la connaissance des textes bibliques ne doit pas être confinée à une élite, et que les femmes aussi doivent y avoir accès — notamment au Livre des Proverbes, à des fin éducatives.

Quant aux sciences profanes, il affirme que «si un homme n'a pas de connaissances sur les sciences séculières, il ne pourra accéder à la véritable connaissance de la Torah». Il se passionne pour les sciences naturelles, ainsi que pour d'autres disciplines comme la musique ou la médecine.

Des quelque 70 études et commentaires qui lui ont été attribués, plus de 50 ont été imprimés à titre posthume. Il s'agit d'exposés et de discussions sur des textes des deux Talmud, ainsi que d'analyses de la grammaire hébraïque, qui le passionne. Ses prières et ses lectures spécifiques ont été rassemblées par son élève Issachat Baer, dans un recueil intitulé *Maaseh Rav*.

Le gaon de Vilnius a également laissé quelques apophtegmes: «Comme la pluie, la Torah nourrit les plantes utiles et les mauvaises herbes» ou «La vie est une série de tourments et de douleurs, et les nuits sans sommeil sont le lot commun». Sa forte personnalité a contribué à forger un certain esprit, typique du «Litvak», ce Juif des confins de l'Europe marqué à la fois par le cosmopolitisme ambiant et la prégnance d'un judaïsme rationaliste.

Vers la fin de sa vie, le gaon dut cependant affronter un autre mouvement réformateur progressiste, la Haskala, venu d'Allemagne avec Moses Mendelssohn, le traducteur de la Bible en allemand, dont il craignait qu'il n'aboutisse à l'assimilation des Juifs et à une perte de leur identité.

Le gaon de Vilnius est tombé malade à la veille de *yom kippour* de 1798. La date exacte de sa mort est controversée (certaines sources indiquent 1797). Sa tombe, un sobre mausolée dans le carré juif du nouveau cimetière de Vilnius, rappelle aux juifs d'aujourd'hui ce qu'il a été: un grand esprit, un homme inflexible et un fidèle serviteur du judaïsme. ■

La saga de la rumba

PAR ISABELLE LEYMARIE

La déportation de millions d'Africains vers les Amériques durant les sombres siècles de l'esclavage fut l'une des plus effroyables tragédies de l'humanité. Mais de ces déplacements de population est né un cycle passionnant d'échanges culturels transatlantiques. L'histoire de la rumba est à cet égard révélatrice.

Depuis les années 1920, les musiques afro-américaines reviennent vers la terre ancestrale sous une forme érôlisée et y engendrent des hybrides stimulants: *mbaqanga* en Afrique du Sud, *juju* au Nigeria, *highlife* au Ghana, *mbalax* au Sénégal, tandis que les musiques africaines actuelles, nourries de jazz, de soul, de funk, de rap, de rythmes cubains, de reggae, de biguine ou de calypso reprennent la route du Nouveau Monde, chargées de ferments nourriciers inédits.

Une partie importante des musiques profanes afro-latines et afro-caraïbes sont d'ascendance bantoue, issues de régions appartenant jadis à l'ancien royaume du Kongo. Scandées par des tambours et caractérisées par des déhanchements ou des mouvements pelviens accentués et connues dans plusieurs pays sous des noms divers (*chumbé*, *paracumbé*, *fandango*, *candombe*, *yuka*, *makuta*, *samba*, *conga*) toutes ces danses américaines sont incontestablement d'origine kongo.

Une saga particulièrement remarquable à cet égard est celle de la rumba, qui sera prochainement mise en valeur par le musicien congolais Rido Dieudonné Bayonne (voir encadré).

Dérivée de rituels de fertilité et de rituels guerriers, la *rumba brava*, apparue à Cuba au milieu du 19^e siècle, se pratique encore dans les quartiers populaires de La Havane et de Matanzas, ainsi que dans les communautés cubaines des Etats-Unis. De ses trois variantes (le *guaguancó*, érotique, le *yambú*, plus retenu, et la *columbia*, plus acrobatique et généralement réservée aux hommes), le *guaguancó* est aujourd'hui le plus populaire et ses rythmes sont récupérés un peu partout par le Latin jazz et la salsa.



Naissance du son

Quelques années plus tard naît, en milieu rural, dans la province d'Oriente, dans l'est de Cuba, un rythme plus métissé: le *son*. D'origine espagnole, syncopé sous l'influence des Noirs, il est d'abord joué avec une *marimbula* (lamellophone), ou avec un *tres* (sorte de guitare à trois cordes doubles), un bongo, et une *botija*, cruche dans laquelle on souffle et qui fait office de contrebasse. Les musiciens peu fortunés confectionnent souvent des *tres* rudimentaires à partir de caisses de morue. Anecdotique et volontiers humoristique, libertin ou satirique, comme la samba ou le calypso, le *son* traite des sujets les plus variés et constitue une savoureuse chronique de la vie cubaine.

Au début du 20^e siècle, le *son* s'implante à La Havane. Réprimé dans les années 20, sous la dictature de Gerardo Machado, parce que jugé trop «africain», il reste confiné aux quartiers noirs de la ville. Mais bientôt, sous l'influence du jazz, la trompette s'immisce dans les formations de *son* qui se constituent en *septetos* comprenant généralement deux chanteurs. Des concours sont organisés entre diverses formations, mais les rivalités dégénèrent parfois en altercations qui nécessitent l'intervention de la police.

Après l'engouement, aux Etats-Unis, dans les années 20, pour le tango et la musique populaire mexicaine, plusieurs firmes américaines proposent des contrats à des groupes de *son*. Le Sexteto Occidente, le Septeto Habanero, le Septeto Nacional et le Trio Matamoros donnent alors ses lettres de noblesse à cette musique qui ne tarde pas à pénétrer dans les salons de la bourgeoisie blanche de Cuba. Les musiciens de *son* se produisent désormais dans



© Jean Gujot, Bayonne

Rido Bayonne sur scène.

Pour en savoir plus sur l'esclavage, Rido Bayonne et les musiques afro-cubaines:

L'esclavage: un crime sans châtime, Le Courrier de l'UNESCO, octobre 1994.

«Entretien avec Rido Bayonne», dans *Le corps et l'esprit*,

Le Courrier de l'UNESCO, avril 1997

«Gueule de Black», Rido Bayonne en concert,

CD Jazz aux Remparts JAR 64008

La salsa et le latin jazz, Isabelle Leymarie, Presses universitaires de France («Que sais-je?»), Paris, 1993

Du tango au reggae, Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes, Isabelle Leymarie, Flammarion, Paris, 1996

Cuban Fire. Musiques populaires d'expression cubaine,

Isabelle Leymarie, Outremesure, Paris, 1996

Musiques caraïbes, Isabelle Leymarie,

Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 1996

les clubs élégants de La Havane qui leur étaient, naguère encore, fermés.

Avec la *rumba brava*, le *son* demeure à l'heure actuelle l'un des genres les plus prisés des Cubains et c'est lui qui constitue la base de la musique de danse que l'on appelle *salsa*.

De la rumba à la soukouss

A la même époque, en Afrique, notamment au Congo et dans l'ex-Zaïre, où les mélomanes entendent dans les rythmes cubains l'écho lointain de leur propre héritage, de nombreux orchestres «latins» se forment, dont les chanteurs reproduisent phonétiquement les paroles espagnoles des chansons sans en comprendre le sens. Promu à l'étranger sous l'étiquette plus commerciale de «rumba», le *son*, combiné à la biguine antillaise et à des rythmes autochtones, donnera par la suite naissance à la rumba zaïroise et congolaise. Tout aussi anecdotique que sa cousine cubaine, cette rumba africaine relate, en suivant les scansion mélodiques du lingala (langue bantoue), les menus incidents de la vie quotidienne et exalte les charmes de la femme ou de la nature.

Dans les années 60, avec la montée du *rock n' roll* et du *twist*, la guitare électrique remplace la guitare sèche dans les groupes congolais et, vers la fin de la décennie, cette rumba locale cède progressivement le pas au *soukouss*, lui aussi caractérisé par des déhanchements et, chez la femme, par des contorsions plus suggestives encore. Influencé par la *soul music* et par les hymnes introduits par les missionnaires chrétiens, le *soukouss* a évolué à son tour vers des formes à la fois plus dynamiques et plus foncièrement africaines. ■

«Autour de la rumba»

Pour commémorer à sa manière l'abolition de l'esclavage dans ses colonies par la France en avril 1848, le multi-instrumentiste, compositeur et chef d'orchestre congolais Rido Bayonne organisera cette année, près de Paris, une grande manifestation «autour de la rumba», placée sous le signe de l'œcuménisme musical. Une réunion des musiques cubaines et congolaises, plus du zouk, du reggae sénégalais, du hip hop, des griots et du rhythm n' blues, étirée sur quatre jours de festivités, sera prétexte à une rencontre plus insolite entre la rumba et la musique baroque et classique.

A cette occasion, la dernière composition en date de Rido Bayonne, *Mémoires (Cause à effet)*, qui retrace l'aventure musicale transatlantique, sera créée par son Big Band Afro-Jazz, l'Harmonie Saint-Chaffre-du-Monastier et un orchestre de chambre constitué pour la circonstance.

A des cordophones ouest-africains et des percussions arabes se mêleront d'abord une cinquantaine de cuivres, créant ensemble l'harmonie autour de vingt instruments à cordes occidentaux (violons, violoncelles, contrebasses). Cinq flûtistes perchés dans un baobab interpréteront ensuite «un hymne à la vie et à la communion spirituelle des continents». Au pied de ce grand arbre musical, des danseuses et chanteuses, accompagnées par des guitares, une piano, un clavier, une batterie et d'autres instruments de percussion, célébreront enfin les derniers avatars modernes de ce métissage pluriséculaire: jazz, blues, soukouss, calypso, reggae et rumba.

A la douleur de la traite et du déracinement succède ainsi l'euphorie des retrouvailles et des mariages scellés dans l'ivresse de rythmes effervescents. Un hommage passionné et très personnel aux ancêtres africains qui effectuèrent la première traversée vers les Amériques, mais aussi un hymne à la fraternité de tous les êtres humains, ici réunis par la magie de l'art, la vision universelle et la fantaisie inspirée de l'artiste.

I. L. ■

«La poésie est du côté de l'amour.»

■ **Après cinquante ans de «vie commune» avec la poésie, comment la voyez-vous aujourd'hui?**

Izet Sarajlić: J'ai le regret de constater que la poésie perd la place qu'elle aurait dû garder dans la vie des gens. Les poètes y sont pour quelque chose, certes. Mais c'est aussi l'esprit de notre époque. Quand j'étais jeune, les écrivains avaient pour nom Neruda, Sartre, Malraux, Camus, Tuwim, Frost, Ungaretti... Vivre dans ce monde n'était pas seulement un bonheur, mais aussi une responsabilité: il fallait se surpasser. Imaginez, dans une revue, vos vers à côté de ceux d'un Neruda! On n'avait pas le droit d'être médiocre. Aujourd'hui, les «autorités» littéraires sont telles qu'il n'est pas difficile de se faire passer pour un poète. Bref, l'«espèce poétique» est en voie de disparition. Je crains que les gens ne finissent par ne plus nous lire.

■ **Etes-vous aussi pessimiste en ce qui concerne la prose?**

I. S.: Oui, parce que j'ai l'impression que le romancier moderne se moque éperdument de cette chose si essentielle qu'est l'amour. Je ne me souviens plus de la dernière héroïne dont je suis tombé amoureux. Le temps des Anna Karénine ne reviendra pas. Les romanciers créent dans une sorte de violence, guidés par le souci de choquer. Il y a, dans les romans contemporains, une espèce de nonchalance, un semblant de désarticulation, dont je ne parviens pas à deviner les origines. Serait-ce le résultat des coquetteries que les écrivains font à ceux que j'appelle les «propriétaires» des rubriques culturelles et qui, tous les cinq ans, nous annoncent une «nouvelle sensibilité»?

A la suite de la tragédie de Sarajevo, j'ai eu l'occasion de faire quelques voyages à travers le monde. J'ai été stupéfait de voir tant d'illustres inconnus, publiés dans de si belles éditions, se pavaner dans les vitrines des librairies! Que de succès, pour si peu de grands auteurs. L'âge du grand art est révolu. On dirait que nous avons perdu la joie de créer.

■ **Un poète russe a dit que dans votre poésie, même la tristesse était joyeuse. Aujourd'hui, à lire vos récents poèmes de guerre, on dirait plutôt le contraire...**



Membre de l'Académie des sciences et des arts de la Bosnie-Herzégovine, auteur de plus de quinze recueils de poésie et d'un volume de mémoires, Izet Sarajlić est considéré comme le plus grand poète bosniaque vivant. Ses deux dernières œuvres, écrites à Sarajevo pendant la guerre, ont été récemment traduites en français sous le titre *Le livre des adieux*, suivi de *Recueil de guerre sarajévien* (éditions N & B, Balma, 1997). Propos recueillis par Jasmina Šopova.

I. S.: C'est que toutes les valeurs sont désormais inversées. Pas seulement pour moi, mais pour tous. Il n'y a plus de repères. Bientôt, l'immoralité prendra la place des valeurs morales; le mensonge, celle de la vérité. Ce retournement de situation s'est opéré en un très bref laps de temps. Si le monde avait évolué plus lentement dans ce sens (qui est un non-sens), l'homme aurait peut-être eu le temps de s'y préparer psychologiquement. Mais, au rythme où vont les choses, il est désemparé.

J'ai l'impression qu'il y a une trentaine d'années, la civilisation a pris un mauvais tournant. Comme si l'aiguilleur du monde lui avait indiqué une direction où je ne vois aucun avenir. Cette confusion totale, acceptée comme un statut normal de l'humanité, me révolte profondément, me déprime.

■ **Est-ce la guerre qui a transformé votre regard sur le monde?**

I. S.: Elle y est certainement pour quelque chose. J'ai toujours su que l'humanité avait besoin d'hommes politiques responsables et que ces derniers se faisaient de plus en plus rares. Ce n'est pas un hasard si cette guerre qui a détruit mon ex-patrie est survenue précisément à un moment de l'histoire où il n'y a plus d'hommes capables d'infléchir positivement le cours politique des choses, d'introduire ce pauvre monde, si riche en choses futiles et si pauvre en choses essentielles, dans le 21^e siècle.

Aux étrangers qui venaient à Sarajevo pendant la guerre et qui me demandaient mon avis sur l'attitude de l'Occident à l'égard de la Bosnie, j'ai souvent dit: «Tito était capable de dire "non" au tout-puissant Staline. Aujourd'hui, personne, des Etats-Unis à Paris, en passant par Bonn, n'est capable de dire "non" à un bandit local.»

A ce que je savais déjà, la guerre a ajouté un

nouveau constat: le comportement des têtes pensantes de ce monde n'est pas seulement irresponsable, mais immoral. Comme l'était, du reste, celui de certains généraux sur place, en Bosnie-Herzégovine. Parmi eux, je pense à un en particulier, réputé pour ses viols de petites filles musulmanes qu'on lui soumettait dans les bordels. Tout le monde le savait. Tout le monde fermait les yeux.

D'un autre côté, la guerre m'a fait découvrir le sens de la solidarité. Nous avons reçu un grand soutien, sans lequel nous n'aurions pas survécu, de la part de simples citoyens, français, italiens et suisses, surtout. Il fut un temps où je croyais que les Suisses étaient des gens réservés. Eh bien, ces Suisses ont manifesté à notre égard plus de tendresse que quiconque.

■ **Il y avait, à Sarajevo, une vie culturelle relativement dynamique pendant la guerre: édition, musique, théâtre...**

I. S.: L'adage latin qui dit qu'on se tait quand les armes parlent est faux. Pendant la guerre à Sarajevo on a créé des œuvres d'une grande qualité. Ce serait une bonne chose que les gens à l'étranger puissent lire une partie de ce que nous avons écrit. Pour comprendre que la guerre civile est une peste, qu'elle est contagieuse, qu'elle pourrait se manifester ailleurs dans le monde, dans une variante encore plus terrible.

■ **Dans *Recueil de guerre sarajévien*, vous écrivez: «Si j'ai survécu à tout cela, c'est grâce à la poésie et aussi à une dizaine, ou une quinzaine de personnes, des gens ordinaires, saints de Sarajevo, que je connaissais à peine avant la guerre.»**

I. S.: Mes deux livres de guerre, je les ai écrits dans la cave, sous le sifflement des obus. Je ne pouvais pas, comme Eluard, écrire le mot «liberté» sur les murs de Sarajevo, parce qu'il n'y en avait plus un debout. Alors, je disais à ma femme: «Regarde-moi, à la fin du 20^e siècle, comme John Milton, j'écris un *Paradis perdu* à la lueur d'une bougie.»

Mais je n'écrivais pas avec l'idée de faire de la poésie. Je m'en fichais de la poésie. D'ailleurs, elle ne m'intéresse plus, depuis longtemps. A la veille de la guerre, j'écrivais déjà que les pires lieux de la poésie étaient justement ceux où il y avait de la poésie.

Si j'ai dit que j'ai survécu grâce à elle, c'est que ces années de grand malheur furent peut-être les plus heureuses de ma vie de poète. J'étais motivé, j'avais mes lecteurs, ou plutôt, mes auditeurs. Nous n'avions pas de papier pour imprimer et je n'étais pas dans les petits papiers des quelques éditeurs qui en disposaient. De toute façon, comme ils s'étaient spécialisés dans des ouvrages pseudo-religieux ou de propagande, je n'avais pas grande envie d'être publié chez eux. Mes vers parvenaient néanmoins jusqu'au public. Cela me rendait profondément heureux. Pendant cette guerre, mon statut littéraire et moral semblait avoir de l'importance pour mes concitoyens. J'ai bien vu qu'ils voulaient m'aider, d'une façon ou d'une

autre. Il me cédaient leur tour lorsqu'on allait chercher de l'eau — je n'en ai jamais profité, bien sûr —, ils m'offraient une pomme pour mon petit-fils, une cigarette pour moi.

■ **Dans de telles conditions, la poésie devient tout autre chose.**

I. S.: Quand un homme a une robe de chambre, quand il mange à sa faim, quand il peut sortir sur son balcon, manger des cerises ou boire son café en fumant sa cigarette et non celle qu'il a mendrée, alors il peut s'occuper d'esthétique et d'esthétisme. Mais quand le malheur est tout autour de lui, quand il s'installe en lui, quand lui-même se retrouve totalement isolé et dégradé, il se demande: «Mais où sont donc les paroles simples, normales? Ont-elles déserté l'art?»

J'ai, depuis longtemps, dans ma chambre, un portrait d'un de mes poètes préférés, Boris Pasternak. C'était pour moi une relique. Il y est encore, malgré les trois millions d'obus qui, selon certaines statistiques, nous sont tombés dessus. Un jour, alors que j'avais la chance d'être dans ma chambre et non dans la cave, je l'ai regardé et, soudain, je me suis dit que même lui, ce merveilleux Pasternak, ne représentait plus pour moi ce qu'il avait jadis représenté. Tant de belles paroles, une si parfaite harmonie, et rien sur ma souffrance, rien sur la souffrance de l'homme.

■ **La guerre a-t-elle changé votre poésie?**

I. S.: Je ne pense pas qu'il y ait une différence fondamentale entre ce que j'ai écrit avant et ce que j'ai écrit pendant la guerre. Peut-être, ici ou là, sur le plan de la forme... Sous la menace des obus, il faut terminer au plus vite. Du coup, on ne prête pas trop attention à la forme. De toute manière, quand on a quelque chose à dire, la meilleure forme s'impose d'elle-même. Je ne suis pas de ceux qui cherchent leur poème. Il ne revient pas au poète de chercher le poème, mais au poème de chercher son poète et de le trouver.

Je n'ai pas changé et je n'ai pas éprouvé le besoin de changer. Je suis entré dans la poésie après la Seconde Guerre mondiale. En 1942, les fascistes italiens ont fusillé mon frère aîné. Dans tout ce que j'ai fait depuis, j'ai veillé à ne pas trahir la mémoire de ce jeune homme, dont je suis maintenant l'aîné de plus de cinquante ans. C'est à lui que je dois mes comptes.

En cette époque hyper-idéologique qui renie toutes les idéologies précédentes, je n'ai pas d'autre camp à choisir que celui que j'ai choisi à l'issue de ce que nous appelons maintenant «l'autre» guerre, celle de 39-45. A ce moment-là, nous croyions tous à la réhabilitation de l'amour. Nous pensions qu'il fallait écrire comme on plante un bouleau dans le parc municipal, comme on pose une sonnette sur sa porte. Nous nous sommes tous rangés du côté de l'amour. Et nous lui sommes restés fidèles, à l'exception de quelques-uns qui l'ont trahi au cours de cette dernière guerre. ▶

«Je suis musulman. Ma femme est catholique, sa famille est venue d'Autriche, et notre fille a épousé un orthodoxe. J'espère que mon petit-fils posera un jour sa main sur une épaule juive — comme ça, nous serons au complet.»

Directeur: Adel Rifaat

RÉDACTION AU SIÈGE

Secrétaire de rédaction: Gillian Whitcomb
Français: Alain Lévêque
Anglais: Roy Malkin
Espagnol: Araceli Ortiz de Urbina
Rubriques: Jasmina Sopova
Unité artistique, fabrication, Georges Servat
Illustration: Ariane Bailey (01.45.68.46.90)
Documentation: José Banaag (01.45.68.46.85)
Relations éditions hors Siège et presse
Solange Belin (01.45.68.46.87)
Duplication films: Daniel Meister
Secrétariat de direction: Annie Brachet
(01.45.68.47.15)
Assistante administrative: Theresa Pinck
Éditions en braille (français, anglais, espagnol
et coréen): (01.45.68.45.69)

ÉDITIONS HORS SIÈGE

Russe: Inna Outkina (Moscou)
Allemand: Dominique Anderes (Berne)
Arabe: Fawzi Abdel Zaher (Le Caire)
Italien: Gianluca Formichi (Florence)
Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamoul: M. Mohammed Mustapha (Madras)
Persan: Jalil Shahi (Téhéran)
Portugais: Alzira Alves de Abreu (Rio de Janeiro)
Ourdou: Mirza Muhammad Mushir (Islamabad)
Catalan: Joan Carreras i Martí (Barcelone)
Malais: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)
Kiswahili: Leonard J. Shuma (Dar es-Salaam)
Slovène: Aleksandra Kornhauser (Ljubljana)
Chinois: Feng Mingxia (Beijing)
Bulgare: Dragomir Petrov (Sofia)
Grec: Sophie Costopoulos (Athènes)
Cinghalais: Neville Pyadigama (Colombo)
Finois: Riitta Saarnen (Helsinki)
Basque: Juxto Egaña (Donostia)
Thaï: Duangtip Surintatip (Bangkok)
Vietnamien: Ho Tien Nghi (Hanoi)
Pachto: Nazer Mohammad Angar (Kaboul)
Ukrainien: Volodymyr Vasiliuk (Kiev)
Galicien: Xavier Senín Fernández (Saint-Jacques-
de-Compostelle)

VENTES ET PROMOTION

Télécopie : 01.45.68.57.45
Abonnements: Marie-Thérèse Hardy
(01.45.68.45.65), Jacqueline Louise-Julie,
Manichan Ngonekeo, Mohamed Salah El Din
(01.45.68.49.19)
Liaison agents et abonnés.
Michel Ravassard (01.45.68.45.91)
Comptabilité : (01.45.68.45.65).
Stock: Daniel Meister (01.45.68.47.50)

ABONNEMENTS

Tél : 01.45.68.45.65
1 an: 211 francs français 2 ans: 396 francs
Pour les étudiants. 1 an. 132 francs français
Pour les pays en développement
1 an: 132 francs français. 2 ans: 211 francs.
Reproduction sous forme de microfiches (1 an)
113 francs
Reliure pour une année : 72 francs
 Paiement par chèque bancaire (sauf
Eurochèque), CCP ou mandat à l'ordre de
l'UNESCO, ou par carte CB, Visa, Eurocard ou
Mastercard.

Les articles et photos non copyright peuvent être repro-
dus à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et
de la mention «Reproduits du Courrier de l'Unesco», en pré-
cisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être
envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copy-
right seront fournies aux publications qui en feront la
demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne
seront renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-
réponse international. Les articles paraissant dans le Cour-
rier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non
pas nécessairement celles de l'Unesco ou de la Rédaction.
Les titres des articles et légendes des photos sont de la
Rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes
que nous publions n'impliquent pas reconnaissance offi-
cielle par l'Unesco ou les Nations Unies.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)
DÉPÔT LÉGAL C1-AVRIL 1998
COMMISSION PARITAIRE N° 71842 - DIFFUSÉ PAR
LES NIPP
Photocomposition et photogravure.
Le Courrier de l'Unesco
Impression: Maulde & Renou
ISSN 0304-3118 N°4-1998-0PI 98-569 F

Ce numéro comprend 52 pages,
un encart numéroté I-IV et un encart de 4
pages situé entre les pages 2-3 et 50-51.

► ■ **Croyez-vous qu'un idéalisme pareil est encore possible aujourd'hui?**

I. S.: Je n'en sais rien. Je ne peux plus réfléchir comme dans ma jeunesse. Je ne suis plus capable d'autant de générosité. Les pensées «universelles» sont loin de moi. Le seuil de ma maison démarque désormais mon univers. Je suis préoccupé par la santé de ma femme, par l'emploi de ma fille, par l'avenir de mon petit-fils. Je suis impatient de réhabiliter mon appartement, de remettre ma chambre en état... Si dans tout ça j'écris encore un poème ou deux, tant mieux, sinon, tant pis. Peut-être ai-je assez écrit?

■ **Dans une émission à la télévision française, consacrée à Sarajevo et à votre famille, on a pu voir qu'une partie de votre appartement avait été sérieusement endommagée.**

I. S.: Un jour, les Tchetsniks¹ ont bombardé trois fois de suite mon appartement. Croyant qu'ils m'avaient achevé, ils ont arrêté et ils sont partis. J'ai reçu un coup sur la tête et je me suis effondré. Lorsque j'ai repris connaissance, je me trouvais dans une situation bizarre: un tableau était tombé sur moi et je me suis réveillé la tête dans le cadre, comme une œuvre de Rembrandt!

■ **Je vous connais depuis mon enfance et jamais je ne me suis interrogée sur votre religion...**

I. S.: Je suis musulman. Et alors? Qu'est ce que ça peut bien faire. Je n'ai jamais vécu, comme tous mes compatriotes, du reste, dans une atmosphère de prééminence religieuse. Je suis incapable de voir les gens comme orthodoxes, ou musulmans, ou je ne sais quoi encore. La religion peut avoir quelque importance pour certains, mais elle reste une affaire personnelle.

J'étais à Strasbourg, il n'y a pas longtemps, et je n'ai pas compris pourquoi tout le monde insi-
stait sur le fait que j'étais musulman. On m'expli-
quait que c'était important de le dire. Moi, je n'y
voyais aucune espèce d'importance. Dans ce même
esprit, les journalistes étrangers qui venaient à Sara-
jevo me demandaient souvent si tous ces peuples
pouvaient vivre ensemble. Pour toute réponse, je
leur présentais ma famille: «Ma femme est catho-
lique, sa famille est venue d'Autriche, et notre fille
a épousé un orthodoxe. J'espère que, dans une
quinzaine d'années, lorsque viendra pour lui le
temps des souffrances du jeune Werther, mon
petit-fils Vladimir posera sa main sur une épaule
juive — comme ça, nous serons au complet.»

■ **Croyez-vous qu'en l'état actuel des choses un avenir soit possible pour la Bosnie?**

I. S.: Je ne le crois pas. Comme beaucoup d'entre nous, je soutiens les accords de Dayton — à tort ou à raison. Mais je sais que là n'est pas la solution. Les hommes qui décident du sort de la Bosnie n'ont pas compris l'âme du pays, alors ils peuvent parler, avec une étonnante facilité, de tels corri-
dors, de telle république, de telle fédération...

Il y a une chose que l'Occident ne comprend pas, ou ne veut pas comprendre. En Espagne, nous avons assisté à la répétition générale du fascisme d'Occident, en Bosnie nous avons assisté à celle du fascisme de l'Europe de l'Est. La première répé-
tition, en Espagne, a malheureusement réussi; la seconde, la nôtre, n'a pas réussi, par chance. Mais rien ne prouve qu'elle ait échoué. Maintenant, tous les scénarios sont possibles.

1. Ultra-nationalistes serbes. NDLR

NOS AUTEURS

ROBERT G. BEDNARIK, d'Australie, fondateur et secrétaire de l'Association pour l'étude de l'art rupestre australien (AURA), coordonnateur de la Fédération internationale des organismes scientifiques intéressés par l'art rupestre (IFRAO), dirige notamment la publication de deux revues spécialisées dans le domaine: *Rock Art Research* (La recherche en art rupestre) et *The Artefact* (L'artéfact).

EMMANUEL ANATI, paléontologue italien, est professeur à l'université de Lecce et directeur du Centre d'études préhistoriques du Val Camonica. Chargé par l'Unesco de la coordination du projet Wara (Archives mondiales de l'art rupestre), il est l'auteur de nombreuses publications savantes. Son dernier ouvrage traduit en français: *L'art rupestre dans le monde, L'imaginaire de la préhistoire* (Larousse-Bordas, Paris, 1997).

DENIS VIALOU, de France, est professeur au Muséum national d'histoire naturelle et chercheur au Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Il est notamment l'auteur de *La préhistoire* (coll. «L'univers des formes», Gallimard, Paris, 1991) et de *Au cœur de la préhistoire, Chasseurs et artistes* (coll. «Découvertes», Gallimard, Paris, 1996).

JEAN CLOTTE, préhistorien français, conservateur général du patrimoine français et président du Comité international d'art rupestre, est l'auteur de nombreuses publications. La plus récente (en collaboration avec David Lewis-Williams): *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées* (Le Seuil, Paris, 1996).

FRANÇOIS SOLEILHAVOUP, géologue français, professeur de sciences naturelles, est un spécialiste en géomicrobiologie des surfaces rocheuses. Il se consacre en particulier à l'étude, à la protection et à la conservation de l'art rupestre à l'air libre dans le monde, ainsi qu'à l'éducation au patrimoine culturel et naturel. Il est l'auteur de plusieurs études, notamment sur la conservation des pétroglyphes au Kazakhstan et l'art rupestre au Sahara occidental.

AXEL ET ANNE-MICHELLE VAN ALBADA, de Belgique, zoologistes et éleveurs, anciens chercheurs-enseignants à l'université libre de Bruxelles, travaillent depuis 15 ans à l'élaboration d'une cartographie complète de l'art rupestre dans le Messak libyen.

OSAGA ODAK, anthropologue kenyan, enseigne à l'université de Nairobi. Spécialisé dans l'étude de l'art rupestre et des techniques et cultures traditionnelles, il a publié de nombreux articles et études sur ces sujets.

FRANCE BEQUETTE, journaliste franco-américaine, est spécialisée dans l'environnement.

HENRI MINCZELES, historien et journaliste français, a notamment publié *Vilna, Wilno, Vilnius: la Jérusalem de Lituanie* (La Découverte, Paris, 1993) et *Histoire générale du Bund: un mouvement révolutionnaire juif* (Austral, Paris, 1995).

ISABELLE LEYMARIE, musicologue franco-américaine, a notamment publié *La musique sud-américaine, Rythmes et danses d'un continent* (Gallimard, Paris, 1997).

Rejoignez l'UNESCO sur Internet en vous connectant au serveur

<http://www.unesco.org>

Vous y trouverez le sommaire des derniers numéros du *Courrier de l'UNESCO*, des informations sur l'ensemble des programmes et activités de l'UNESCO, les communiqués de presse, les événements, les publications, le répertoire des bases de données et des services d'information de l'UNESCO et les coordonnées des principaux partenaires de l'UNESCO.

Revue du

Patrimoine Mondial OFFRE SPÉCIALE

Profitez de l'offre spéciale sur nos premiers numéros

1 NUMÉRO	48 F	35 F
3 NUMÉROS	144 F	90 F
5 NUMÉROS	240 F	120 F

Les plus beaux sites culturels et naturels inscrits à l'inventaire du patrimoine mondial de l'UNESCO

- | | |
|--|---|
| <p>N°1 Angkor
Le Chemin de Saint-Jacques
Les zones humides
Les sept piliers du mystère Maya
Virunga</p> <p>N°2 Parc national de Manu
Médina de Marrakech
La protection des paysages culturels d'Asie et du Pacifique
L'industrie et le Patrimoine mondial
Borobudur</p> <p>N°3 Brasilia
Mana Pools
Bergen, le carrefour du nord
Les volcans dans le Patrimoine mondial
Sana'a</p> | <p>N°4 Sites sacrés en Inde
Iles Galapagos
Forêts tropicales humides
Mont Athos
Lalibela</p> <p>N°5 Un trekking au Sagarmatha
La vieille Havane
Les récifs coralliens du Patrimoine mondial
Le canal du Midi
Parc national de Yellowstone</p> <p>N°6 Les nouveaux sites du Patrimoine mondial
Salzbourg
Iguazu
Laponie
L'île de Mozambique</p> |
|--|---|



BON DE COMMANDE A RETOURNER AUX ÉDITIONS FATON

1, rue des Artisans - BP 90 - 21803 QUETIGNY CEDEX - Tél 03.80.48.98.48 - Fax 03.80.48.98.46 - e-mail : faton@axnet.fr

Je commande le(s) numéro(s) suivant(s) :

1 numéro : 35 F - 3 numéros : 90 F - 5 numéros : 120 F

Nom : Prénom :

Adresse :

Code Postal : Ville :

Je joins mon règlement par :

Chèque bancaire ou postal (à l'ordre des Editions Faton)

Carte bancaire (Visa, American Express, Diners Club)

N° de carte

Date d'expiration : mois année Signature

NOTRE PROCHAIN NUMÉRO AURA POUR THÈME:

PROGRÈS TECHNIQUE ET RESPONSABILITÉ HUMAINE



L'INVITÉ DU MOIS

LE MIME MARCEL MARCEAU



PATRIMOINE

LE MONASTÈRE DE HAGHBAT (ARMÉNIE)



ENVIRONNEMENT

LES ÉNERGIES RENOUVELABLES