

DÉCEMBRE 1996

LE COURRIER DE L'UNESCO



À LA POURSUITE DE L'ÉPHÉMÈRE



M 1205 - 9612 - 22,00 F

PATRIMOINE: LE PARC NATIONAL DE TAÏ
ENVIRONNEMENT: LE LAC FERTÖ, DE TERRE ET D'EAU

BELGIQUE: 160 FB. CANADA: 5,75 \$. CÔTE D'IVOIRE: 1540 CFA. CAMEROUN: 1760 CFA. GABON: 1760 CFA. MAROC: 35 DH.
LUXEMBOURG: 158 FLUX. SUISSE: 6,90 FS. PORTUGAL (CONT.): 700 ESC.

C O N F L U E N C E S

AMIS LECTEURS

Bravo! Depuis la naissance de notre rubrique «Confluences», en juillet 1989, vous l'avez enrichie avec invention et talent, confirmant largement l'étendue et la fertilité de ce *métissage créateur* dont cette rubrique, qui s'adresse à toutes et à tous, sans distinction, se veut le véhicule.

Rappelez-vous notre demande: «Envoyez-nous une photo (composition photographique, peinture, sculpture, ensemble architectural) où vous voyez un croisement, un métissage créateur entre plusieurs cultures, ou encore deux œuvres de provenance culturelle différente, où vous voyez une ressemblance, ou un lien frappant. Accompagnez-les d'un commentaire de deux ou trois lignes. Nous publierons chaque mois l'un de vos envois.»

Alors, bonne chance et heureuse "confluence", amis lecteurs!

LA RÉDACTION





Christien Zachariasen © Sagma, Paris

À LA POURSUITE DE L'ÉPHÉMÈRE



Gunther Deichmann © ANA, Paris

L'éphémère: des cérémonies traditionnelles au happening, des peintures corporelles à la réalité virtuelle née de l'électronique, il tient une part décisive dans l'art sacré comme dans l'art profane (pp. 6-37).

Au fil des mois par Bahgat Elnadi et Adel Rifaat **4**

Rompre avec l'esprit du temps par Ezio Manzini **6**

De neige et de glace **9**

L'instant sacré par Stephen P. Huyler **10**

Afrique: les femmes muralistes **14**

Les peintures sur sable des Indiens Navajo **15**

Danse avec les masques par Margaret A. Stott **16**

Le geste créateur des ancêtres par Luke Taylor **18**

Peindre le corps par Viviane Baeke **19**

«Land Art» par Gilles A. Tiberghien **22**

Théâtre et Performance **26**

Peintures murales modernes **27**

Notes de travail par Nils-Udo **28**

Installations: un art qui intègre l'espace par Michael Archer **30**

Happening: une fête de l'instant **34**

Tinguely, entrepreneur de l'éphémère par Michel Conil Lacoste **35**

Pourquoi l'image virtuelle? par Florian Rötzer **36**

Consultants: Jacques et Katel Lélut

La chronique de Federico Mayor **38**

ESPACE VERT **40**

Le lac Fertő, de terre et d'eau par France Bequette

PATRIMOINE **44**

Le Parc national de Taiï par Nimrod Bena Djangrang

PORTRAIT

Bogdan Khmel'nitski par Iaroslav Issaievitch **47**

NOTES DE MUSIQUE

Isabelle Leymarie s'entretient avec Bernard Maury **48**

ANNIVERSAIRE

Les Hongrois européens depuis 1100 ans par Péter Deme **50**

Le parc national de Taiï (Côte d'Ivoire).
Un bastion de la forêt équatoriale d'une remarquable diversité biologique (p. 44).



Alan Degre © Jacana, Paris

Notre couverture: *Pleats Please* (1996, Des plis, s'il vous plaît), création du couturier japonais Issey Miyake, présentée au palais Pitti, au cours de la biennale «Le temps et la mode» à Florence (Italie).
© Marcello Bertoni, Florence

DIRECTEUR
Bahgat Elnadi
RÉDACTEUR EN CHEF
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: (01.45.68.46.85)

Relations éditions hors Siège et presse:

Solange Betin (01.45.68.46.87)

Secrétariat de direction: Annie Brachet
(01.45.68.47.15)

Assistante administrative: Theresa Pinck

Editions en braille (français, anglais, espagnol et
coréen): (01.45.68.47.14)

ÉDITIONS HORS SIÈGE

Russe: Irina 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: Akbar Zargar (Téhéran)

Néerlandais: Claude Montrieux (Anvers)

Portugais: Alzira Alves de Abreu (Rio de Janeiro)

Ourdou: Mirza Muhammad Mushrif (Islamabad)

Catalan: Joan Carreras i Martí (Barcelone)

Malais: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)

Coréen: Kang Woo-hyon (Séoul)

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 Piyadigama (Colombo)

Finois: Katri Himma (Helsinki)

Basque: Juxto Egaña (Donostia)

Thai: Duangtip Surintatip (Bangkok)

Vietnamien: Do Phuong (Hanoi)

Pachtou: Nazer Mohammad Angar (Kaboul)

Haoussa: Aliyu Muhammad Bunza (Sokoto)

Ukrainien: Volodymyr Vasiluk (Kiev)

Galicien: Xavier Senín Fernández (Saint-Jacques-de-
Compostelle)

VENTES ET PROMOTION

Télécopie : 01.42.73.24.29

Abonnements: Marie-Thérèse Hardy (01.45.68.45.65),

Jacqueline Louise-Julie, Manichan Ngoneko,

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 reproduits à condi-
tion d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention
« Reproduits du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du
numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du
Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications
qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédac-
tion ne seront renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-
réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de
l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessaire-
ment 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 recon-
naissance officielle par l'Unesco ou les Nations Unies.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DÉPOT LÉGAL : C1 - DÉCEMBRE 1996

COMMISSION PARITAIRE N° 71842 - DIFFUSÉ PAR LES N.M.P.P.

Photocomposition et photogravure:

Le Courrier de l'Unesco.

Impression : Maury-Imprimeur S.A., route d'Etampes,
45330 Malesherbes

ISSN 0304-3118

N°12-1996-CPI 96-554 F

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



l'éphémère

par Bahgat Elnadi et Adel Rifaat

A la lecture de ce numéro, le lecteur sera frappé par un paradoxe: dans l'histoire des hommes, l'obsession de l'éphémère aura été permanente.

Depuis les temps les plus reculés, la mort rappelle à l'ordre des choses: tout ce qui commence, un jour finit. D'où le désir de retrouver, dans la religion, dans la pensée, dans l'art, par-delà le transitoire, l'éternel. Certaines cultures auront été bâties sur l'ambition de transcender le temps, sur la volonté de construire de la durée, de matérialiser l'absolu. Les temples de l'Égypte, de la Grèce, de la Rome antiques, seront suivis dans cette voie par les cathédrales de la Chrétienté et les mosquées de l'Islam.

L'animisme, l'hindouisme, le bouddhisme, auront pris les choses par l'autre bout: assumer l'impermanence de la vie, pour mieux faire ressortir l'éternité qui la sous-tend. Peinture murale, masque, mandala, n'ont de sens que parce que l'éphémère est une voie d'accès à l'intemporel. D'une certaine manière, donc, un temple antique et une danse sacrée apparaissent comme deux versants d'une même quête: atteindre à l'absolu par l'expérience du transitoire.

Par là nous apparaît l'angoissante rupture opérée par la modernité dans les représentations de l'éphémère. En court-circuitant la transcendance, elle adosse l'éphémère au néant.

Imagine (mars 1990), sculpture de glace de 4 mètres de haut de Christian Claudel, Francis Cuny et Lionel Muntrez, à Fairbanks, en Alaska.

ROMPRE AVEC L'ESPRIT DU TEMPS

PAR EZIO MANZINI

Le permanent a-t-il une place dans des sociétés où le changement est devenu la règle?

Le *design* est inséparable de son époque. Mais si son rôle était aussi de rompre avec l'esprit de son temps et d'annoncer une époque nouvelle?

Il y a deux cents ans le monde préindustriel, apparemment englué dans la durée, commençait à bouger. D'abord lentement, puis de plus en plus vite, il s'est engagé dans une irrépressible quête de la nouveauté. D'emblée, pour des raisons à la fois éthiques (le neuf contre l'ancien, au nom du progrès) et mercantiles (le neuf pour remplacer l'usagé, au nom du commerce), l'esthétique industrielle a contribué à ce bond en avant. Le design était alors à la fois le produit et l'une des composantes de la modernité. Qu'en est-il aujourd'hui?

On entend souvent dire que ce qui caractérise notre temps, c'est le sentiment d'accélération associé à celui de précarité. Mais la véritable nouveauté, c'est que nous nous demandons jusqu'où cette accélération va nous mener, comme si le signe distinctif de l'époque n'était plus la vitesse, mais l'interrogation sur le sens de la vitesse. Le rôle du design pourrait être alors d'approfondir cette interrogation, quitte à ramer à contre-courant. Confronté à l'apparente superficialité et au caractère transitoire de notre univers, le design se doit en fait d'en exprimer la profondeur et la durée, c'est-à-dire, paradoxalement, de mettre en avant le côté stable d'un monde changeant.

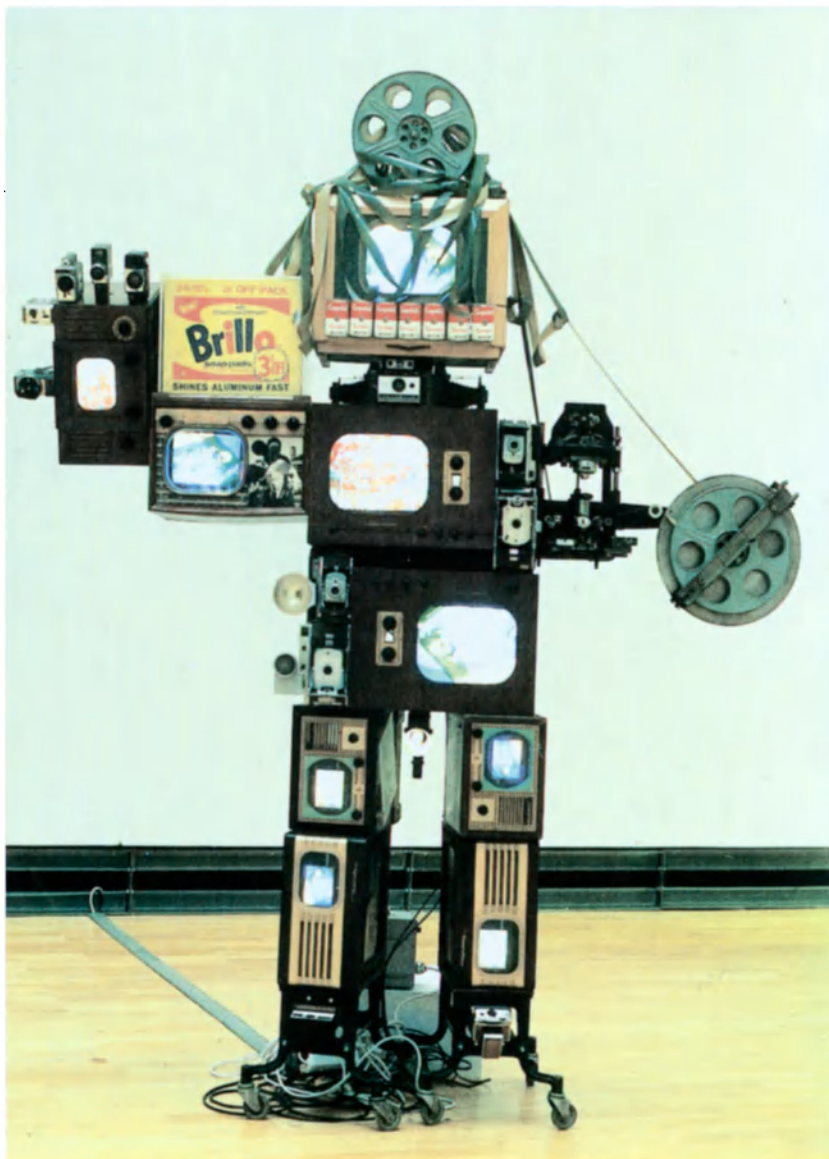
L'invasion des déchets

Libérée de son inertie, la matière se prête à des transformations illimitées. Le monde des choses n'est plus pour nous le support solide de significations permanentes, mais un ensemble fluide soumis à de perpétuelles mutations. En même temps, les progrès de l'informatique et de la communication laissent entrevoir une nouvelle dimension de l'expérience humaine, affranchie non plus seulement de la matière, mais aussi des barrières de l'espace et du temps. Même les certitudes de la mémoire sont remises en question par l'extension du fictif, qui permet d'élaborer, à partir d'informations et d'images stockées, une variété vir-

tuellement infinie de passés, de présents et de futurs «vraisemblables».

Tout cela est à la fois fascinant et inquiétant, car nous en mesurons encore mal les répercussions sur les plans humain et social. Les bouleversements en cours sont trop importants, en tout cas, pour être niés ou minimisés. Il faut donc élaborer de nouveaux instruments culturels pour affronter un phénomène dont les retombées seront largement négatives s'il n'est pas maîtrisé. On peut d'ailleurs déjà le consta-

Andy Warhol-Robot (1994), de l'artiste coréen Nam June Paik.





© Yann Raviolès, France



© Centre Georges-Pompidou, Paris. ADAGP 1998

Ci-dessus, lampe halogène Ara, au pied en métal chromé, dessinée en 1988 par le styliste français Philippe Starck.

En haut, *Ecriture de feu* (1996) du sculpteur français Yann. Brûleurs posés sur flotteurs à la surface du lac jurassien de Narlay.

ter: ce qui devait être communication, et donc échange, débouche sur une nouvelle forme d'isolement, et ce qui devait être information devient rumeur, bruit de fond. Nous découvrons que les mots et les images, comme les choses, peuvent être des produits de consommation qui s'usent, que l'on jette, et qui finissent par polluer notre langage et notre espace symbolique.

Mais la matière qui semblait dissoute dans le flux changeant de l'information réapparaît ailleurs dans notre existence. L'accumulation par nos sociétés de déchets de toutes sortes nous confronte à une matière redevenue dense et inerte, enfermée dans sa lourdeur et sa durée. Cette matière usagée, dépouillée de sa signification première, envahit notre espace et notre temps pour témoigner concrètement de l'irréductible matérialité de l'univers. Nous comprenons alors que, pour fonctionner, le monde fluide de l'information et de l'illusion a besoin de machines de scène puissantes. Que toute cette machinerie consomme et se consomme. Et que tout cela constitue un monstrueux système entropique qui absorbe des ressources et fabrique des déchets.

Personne aujourd'hui ne nie cette évidence. On parle avec inquiétude du «problème de l'environnement», on s'interroge sur les possibilités d'un «développement durable», c'est-à-dire sur les moyens de mettre un terme à la guerre que l'espèce humaine a, plus ou moins inconsciemment semble-t-il, déclarée à son envi-

ronnement. Alors chacun cherche des solutions. Il y a ceux qui se tournent vers le passé idéalisé et qui ne reviendra jamais, et ceux qui regardent vers l'avenir, un avenir toujours plus technologique et dématérialisé: mais c'est là aussi une naïveté. Dans le contexte économique et culturel actuel, cette dématérialisation, nous venons de le voir, est plus que contrebalancée par une débauche de biens de consommation. La vraie solution au problème, l'instauration de rapports plus harmonieux entre l'homme et son environnement, n'est pas et ne saurait être purement technique.

Ainsi vivons-nous déchirés entre deux réalités contradictoires: celle d'un monde fictif sans épaisseur ni histoire, et celle de notre environnement matériel, envahi de déchets de plus en plus encombrants et durables.

La matière vivante

La tentation est évidemment forte de se réfugier dans le monde du fictif et d'ignorer les problèmes concrets de l'environnement. Mais ce serait oublier qu'entre l'univers immatériel de l'information et celui des déchets, de la matière morte, il en existe un autre: celui des corps, des choses et des images qui changent et se transforment selon des modes et à un rythme déterminé par notre nature profonde d'êtres humains: êtres biologiques qui vivent dans un écosystème et êtres culturels qui sont en quête de sens. Et là, on est en plein dans le monde de la «matière vivante», c'est-à-dire un ►

► monde qui a besoin de permanence au-delà du transitoire, de répétition au-delà de la nouveauté, de stabilité au-delà de la fluidité.

Le monde de la matière vivante est fait de changement et de permanence. On pourrait le représenter comme un ensemble fluide comportant un élément solide. C'est sur cet élément solide qu'il faut aujourd'hui concentrer notre attention: il est érodé par les transformations en cours, mais il reste le soubassement du sens à bâtir et il freine, de par sa nature même, la consommation, et la production de déchets, tant matériels que sémiotiques. C'est là que se trouve la réponse aux questions essentielles concernant notre avenir culturel (la construction du sens) et existentiel (la préservation des conditions de la vie).

La permanence dans le changement

Naguère encore, l'idée de solidité reposait sur la permanence des choses, sur la durée de leurs formes et sur le caractère apparemment immuable de leurs relations (l'inertie de la matière et des conventions sociales). Ce monde de certitudes figées, sur lequel s'appuyaient nos modèles d'interprétation de la réalité, n'est plus.

Il a aujourd'hui fait place à un monde



Création du couturier-styliste belge Fred Sathal.

Thierry Oltan © Sigma, Paris

fluide, dans lequel la permanence dont nous avons tant besoin n'est plus donnée, mais conquise par volonté délibérée: cette «solidité», quand elle existe, est l'aboutissement d'un projet.

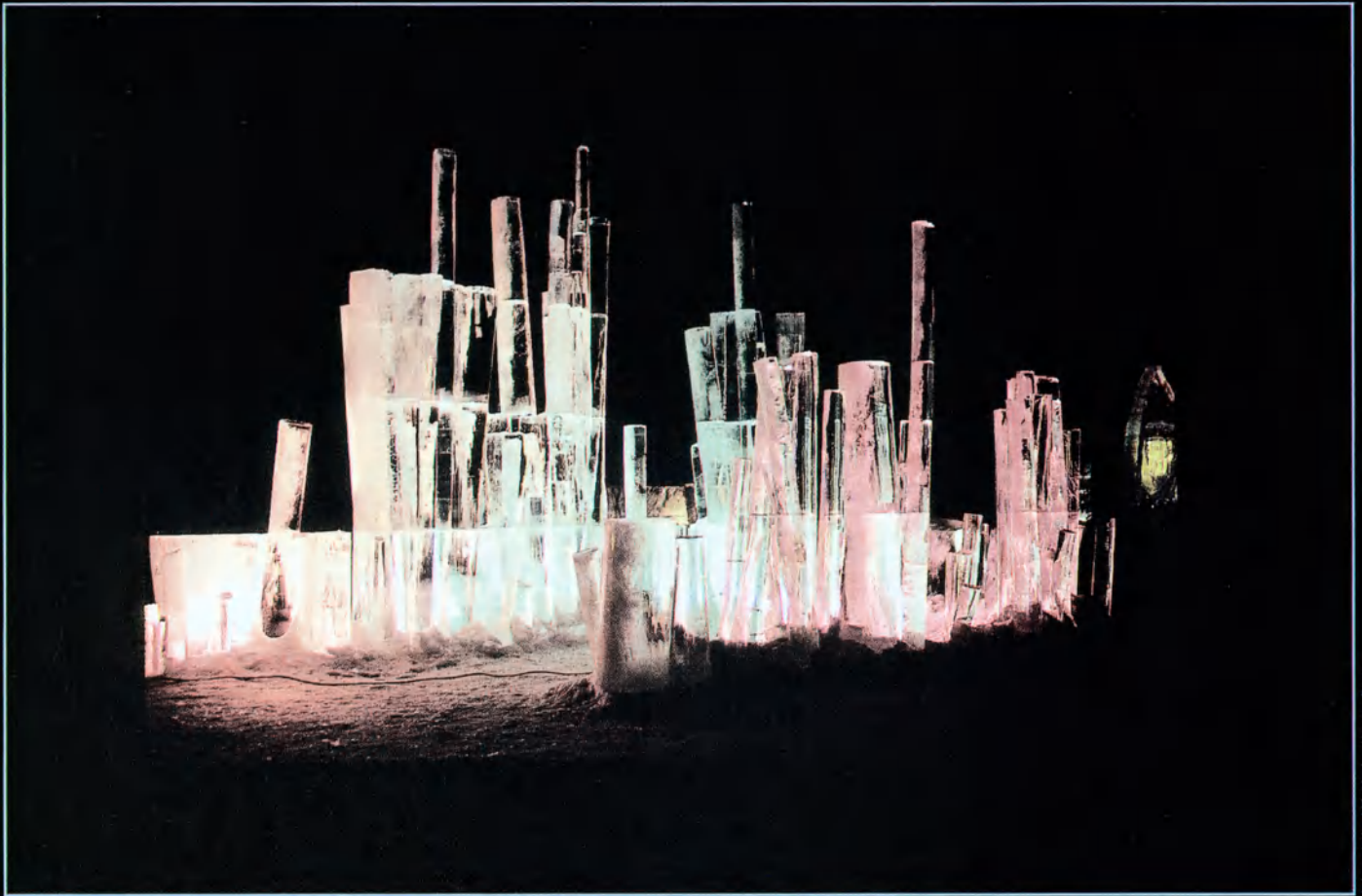
Il peut paraître vain de rechercher cette solidité des choses dans un monde fasciné par les promesses de l'immatérialité. Mais je préfère penser que c'est précisément par la reconquête et la revalorisation de l'aspect solide des choses que passe la construction de leur sens, en refusant aussi bien le nostalgique que la naïveté, et en gardant à l'esprit que la solidité du monde ancien n'est plus, et ne peut plus être, qu'un souvenir. Cette dimension solide (des produits, des relations, des idées) que nous pouvons rechercher aujourd'hui est celle de formes stabilisées dans un contexte de changement perpétuel.

N'étant plus inhérente aux choses, cette permanence doit être le fruit d'une action volontaire, d'un projet. Projet qui consiste à définir ce qui doit perdurer pour que le reste puisse changer sans perte de sens ni destruction de notre environnement planétaire. C'est en allant dans cette direction que le design peut être véritablement de son temps. Et que la signification qu'il prendra contribuera à façonner l'avenir. ■

Collection de prêt-à-porter de Hervé Léger, présentée à Paris en octobre 1996.



Pierre Vauthey © Sigma, Paris



© Association L'Ephémère, Vosges, France

Symphonie pour une aurore boréale (mars 1992), sculpture de glace de 4 mètres de haut et de 6 mètres de long de Christian Claudel et G. Pazzola, à Fairbanks, en Alaska.



© Association L'Ephémère, Vosges, France

Ci-dessus, Christian Claudel et Francis Cuny préparent les blocs de glace pour *Banquise* (mars 1991), à Fairbanks, en Alaska. A droite, Francis Cluny ponce *Future migration* (1995), en Alaska. L'association L'Ephémère, qu'ils animent avec Brigitte Herbetz, vise à «mettre en valeur le moment présent» à travers des sculptures de neige ou de glace qui intègrent également d'autres éléments comme le froid, la pluie, le soleil. Ils ont remporté, depuis janvier 1988, de nombreux concours de sculpture sur glace à travers le monde.

De neige et de glace



© Association L'Ephémère, Vosges, France

L'INSTANT SACRÉ

PAR STEPHEN P. HUYLER

En Inde, des millions de femmes décoorent leur maison de peintures qui ne valent que le temps d'un contact avec la divinité.

«**T**out autour de nous dans la nature, la beauté est fugitive. Elle ne dure pas. Les gouttes de rosée sur une feuille, la forme changeante des nuages, le vol gracieux d'un oiseau, les yeux doux d'un veau, le sourire d'un petit enfant — rien de tout cela ne dure. Alors pourquoi nos œuvres d'art devraient-elles rester figées dans le temps? Elles sont belles sur le moment. L'artiste le sait, les dieux sûrement le savent aussi. Oui, la terre n'est jamais plus belle qu'en cet instant même. Que demander de plus? Elle change avec nous, avec le jour qui passe, jusqu'à ce que nous créions à nouveau de la beauté.»

Ces paroles, déjà anciennes, de la célèbre danseuse indienne Rukmini Devi, nous éclairent sur l'un des fondements de la créativité en

Inde: l'éphémère. Dans ce pays, où toute vie est transition, où tout est pris dans un cycle perpétuel de création et de destruction, de naissance, de mort et de renaissance, rien n'est permanent et tout est perçu dans un rapport d'équilibre avec son contraire. Le passé, qui pénètre le présent, est composé de tant de strates déposées par d'innombrables générations que l'histoire apparaît à la plupart des Indiens comme une notion vaine.

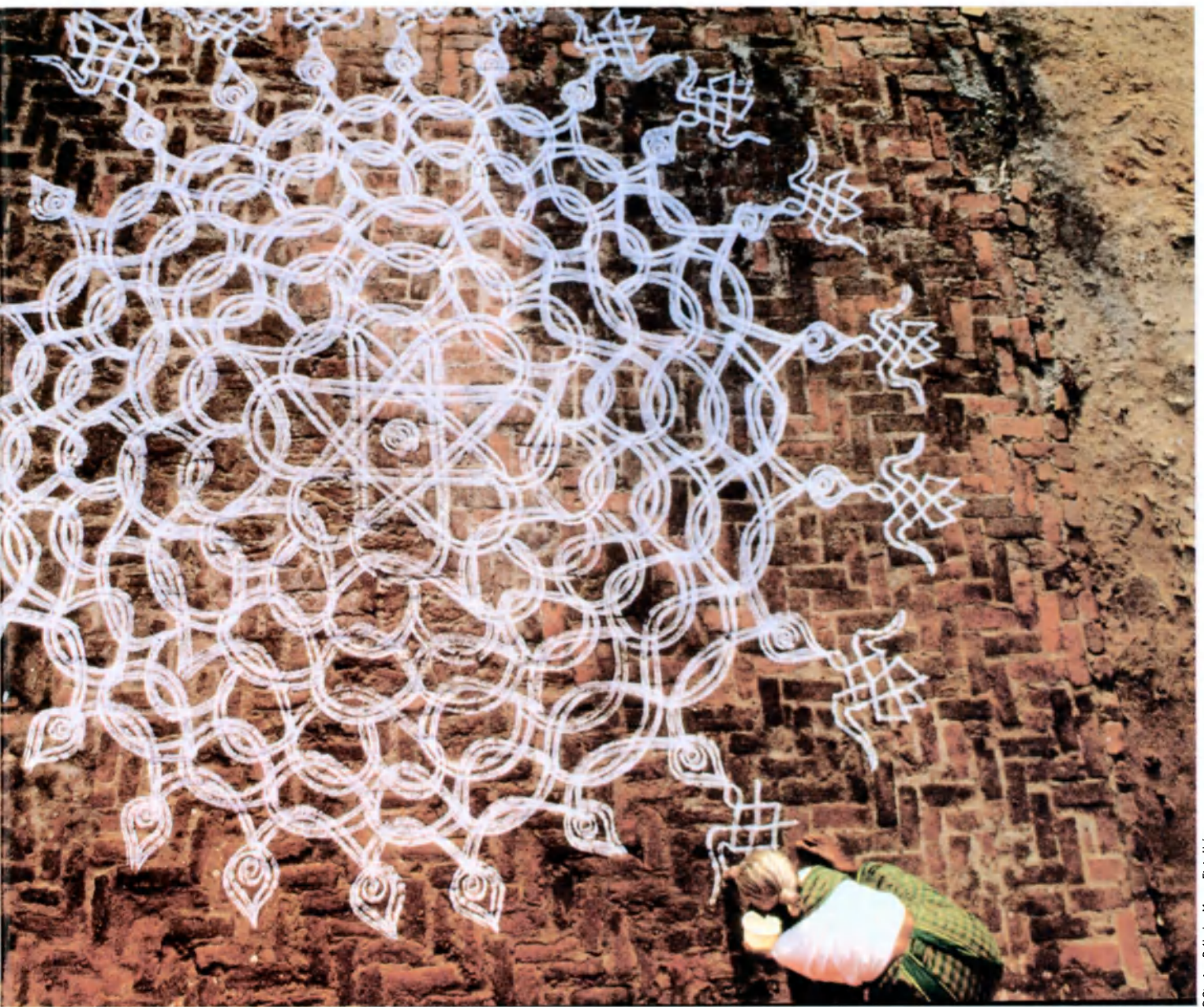
Les Indiens sont extrêmement attentifs aux traditions sociales et culturelles, mais l'inventaire et la préservation du passé est à l'évidence une invention proprement occidentale: en Inde, même les édifices les plus monumentaux, ces temples et ces palais qui sont de véritables sculptures de pierre, furent abandonnés, et ce bien avant l'époque moderne, dès qu'ils eurent cessé de remplir le rôle pour lequel ils avaient été conçus. La tradition est importante comme moyen d'agir sur le présent, non comme glorification du passé; la respecter assure équilibre et harmonie dans la vie de celui qui s'y conforme.

Rites et art traditionnel vont généralement de pair. Le *darshan*, ou «contact visuel», que l'on retrouve au centre de nombreux rites hindous, désigne cet instant sacré où le croyant communique avec la divinité, dont l'esprit se manifeste dans un objet, naturel ou fabriqué par l'homme. N'importe quel réceptacle matériel, une fois purifié, peut l'accueillir: un arbre ou un rocher sacré, une sculpture de pierre ou de bronze, ou même le corps de l'officiant ou de l'adorateur. Une certaine préparation de l'objet et du fidèle s'impose cependant pour faciliter ce contact.

Adorée depuis des millénaires et sculptée de mille détails ornementaux, une statue n'en sera pas moins parée chaque jour de vêtements propres, de guirlandes de fleurs au parfum entêtant, de lait frais, de beurre, de miel, de pâte de bois de santal et de cendres. Les réserves



A gauche, dans l'Etat d'Orissa, les femmes appliquent sur les murs une pâte translucide, faite de riz ébouillanté, qui prend une teinte blanche en séchant.



© Stephen P. Huyler, Mame, États-Unis

et les trésors des plus grands temples regorgent de tissus splendides et de bijoux à cet effet. Changeant chaque jour d'aspect, l'objet le plus permanent touche ainsi au transitoire.

Nombre de sculptures sacrées sont éphémères par les matériaux mêmes qui les constituent. Le plus courant d'entre eux — l'argile (*mitti*) — est sacré, et ce ne sont pas les légendes hindoues énumérant ses propriétés magiques qui manquent. Issue de la terre, toute création retourne à la terre. *Mitti* est le corps de la déesse-mère, dispensatrice de vie, que chacun peut pétrir et modeler en un réceptacle susceptible, une fois purifié par le feu ou tout autre élément sacré, de favoriser le *darshan* avec les dieux.

Dans l'est de l'Inde, à l'occasion de certaines fêtes qui ont lieu une fois l'an, les potiers façonnent de colossales et subtiles effigies des dieux en recouvrant d'argile une structure de paille et de brindilles. Principales représentations des dieux sur les lieux de culte, elles seront portées en procession le jour de la fête jusqu'à

Cette femme du Tamil Nadu exécute chaque jour devant chez elle un dessin différent qui disparaîtra deux heures plus tard, balayé par l'animation diurne.

la rivière la plus proche, où elles se dissoudront dans le courant. Le culte rendu, le *darshan* consommé, la divinité est invitée à quitter son enveloppe et les sculptures perdent toute valeur.

Peintures propitiatoires

La maison est au cœur de presque toute l'organisation sociale et ritualiste indienne. La divinité qui protège le foyer, généralement perçue comme féminine, est le plus souvent la déesse Lakshmi: elle préside aux tâches domestiques, garantit santé et prospérité à chaque membre de la famille. Le culte qui lui est rendu est assuré généralement par les femmes, qui peignent régulièrement leur maison de motifs sacrés transmis de mère en fille depuis d'innombrables générations. Au préalable, elles recouvrent les surfaces à peindre d'une couche d'argile molle mêlée de bouse de vache, qui constitue une sorte d'apprêt. La plupart des ►



Cette sculpture en argile du dieu du soleil Surya sera adorée pendant deux semaines sur un lieu de culte temporaire dressé à Patna (Bihar), avant d'être détruite.

Au moment de la grande fête hindoue de Pongal, célébrée à l'époque du solstice d'hiver, les femmes du sud de l'Inde ornent le pas de leur porte de dessins propitiatoires. Ci-dessous à Madurai (Tamil Nadu).



► femmes tracent ces signes sacrés au moins une fois par an, mais certaines recommencent chaque jour!

Les styles et les motifs varient suivant les régions. Dans la majeure partie du pays, ils ornent la façade ou simplement l'entrée principale. Les esprits bénéfiques et maléfiques, tout comme les occupants de la maison, entrent par la porte; aussi faut-il la protéger par des symboles qui soient propices à Lakshmi et repoussent les forces négatives. Dans certaines régions, on ne peint que la porte; dans d'autres, on décore le seuil. Ici, on orne l'extérieur des murs donnant sur la rue; ailleurs, ce sera le sol devant la maison. Chacune de ces peintures équivaut à une invocation personnelle de la divinité, mais leur beauté, indéniable, est considérée comme secondaire. Nul ne songerait à les signer. C'est une sorte d'échange intime qui ne dure que le temps de la création; son rôle rempli, on laisse la peinture s'abîmer ou s'effacer sans plus s'en préoccuper.

Les peintures de l'aube

Au pied de la chaîne himalayenne, les femmes ne décorent leur maison qu'une ou deux fois par an: à l'occasion de *Deepavali*, la fête annuelle en l'honneur de Lakshmi, et lors d'une naissance ou d'un mariage dans la famille. Elles utilisent des pigments organiques (la farine de riz pour le blanc ou le henné pour le vert) et minéraux (l'ocre naturelle pour le jaune, la rouille pour le rouge, le cinabre pour le vermillon) qu'elles réduisent en poudre et répandent directement sur le sol ou qu'elles diluent dans un peu d'eau pour les surfaces verticales.

Les motifs, pour la plupart floraux, sont les mêmes que ceux de leurs châles multicolores. Dans les régions arides de l'ouest du Rajasthan, à la frontière du Pakistan, les femmes des chameliers et des chevriers couvrent une seule fois par an, toujours à l'occasion de *Deepavali*, la façade de leur maison d'audacieux symboles géométriques qui rappellent (sans qu'il y ait eu influence) certains motifs de la peinture abstraite occidentale du milieu du 20^e siècle. Les villages, qui se fondent d'habitude dans le paysage terne du désert environnant, s'en détachent alors par d'éclatantes invocations adressées à la déesse. Mais en quelques semaines le soleil décolore les peintures.

Dans l'est du même Etat, les femmes, au contraire, repeignent souvent leur maison. A chaque moment important de l'année (fêtes religieuses et événements familiaux: conception, naissance, puberté, fiançailles, mariage) elles badigeonnent murs et sol d'ocre rouge extraite localement, puis dessinent dessus, au blanc de chaux, les motifs adaptés à chaque circonstance.



© Stephen P. Huyler, Mame, États-Unis

Dans les régions désertiques de l'ouest du Rajasthan, les femmes couvrent les murs de leur maison d'audacieuses figures géométriques en l'honneur de la déesse Lakshmi.

Dans l'Etat du Tamil Nadu, dans le sud de l'Inde, plus d'un million de femmes décorent chaque jour le pas de leur porte avec de la farine de riz ou une poudre obtenue à partir d'une pierre blanche broyée, qu'elles étalent sur le trottoir ou à même la terre après les avoir humectés. Certaines tracent à la surface un canevas de petits points qu'elles développent ensuite en dessins aux lignes fluides; d'autres travaillent à main levée. Les jours de fête, ou durant les mois fastes, elles comblent les vides laissés entre les motifs à l'aide de poudres aux couleurs vives achetées dans le commerce.

Les femmes se targuent de ne jamais reproduire deux fois le même motif et transforment les rues en une enfilade de galeries d'art pleines d'œuvres polychromes. La plupart terminent leurs peintures avant le lever du soleil, moment qu'elles choisissent pour aller comparer leur travail à celui de leurs voisines et trouver l'inspiration nécessaire aux peintures du lendemain. Une heure ou deux plus tard, tout a disparu, balayé par la circulation diurne.

Dans l'Etat oriental d'Orissa, les femmes appliquent à la main, au chiffon ou à la brosse une pâte faite de riz ébouillanté puis écrasé sur les murs de boue séchée de leur maison. De nombreuses fêtes sont l'occasion d'orner les murs, mais les peintures les plus importantes ne sont réalisées que durant les deux mois tout

particulièrement dédiés à Lakshmi, de la mi-décembre à la mi-février. Quand vient le grand jour, les murs et le sol sont entièrement recouverts de fins motifs floraux ou animaliers.

Entre autres symboles, elles dessinent sur le sol à l'intérieur de la maison l'image d'un sanctuaire sur lequel on dresse un autel de bois qui reçoit un vase en terre cuite rempli de riz fraîchement récolté. Avec des cris d'encouragement suraigus, elles invitent la déesse à devenir présente en esprit dans le pot et à veiller ainsi au bonheur de la maisonnée. Lorsque le contact (*darshan*) entre les femmes et la divinité s'établit, la cérémonie a atteint son but; l'on demande alors à la déesse de se retirer et les peintures perdent toute valeur.

Ces peintures sacrées sont pour toutes les femmes de l'Inde un mode traditionnel d'expression de leur individualité, une manière de faire entendre la voix féminine d'une culture dominée par les hommes. En reliant l'âme de la croyante à la divinité, ces prières sont un facteur d'équilibre dans sa vie et un trait d'union entre elle et les autres femmes du sous-continent. Dans de nombreux rituels hindous, la communion avec le divin est le plus souvent fugitive: aussi l'œuvre d'art et l'expérience qu'elle suscite sont éphémères. Leur conjonction instaure un moment de grâce et d'harmonie dans un univers en métamorphose perpétuelle. ■



Afrique: les femmes muralistes



En Afrique, l'art mural est l'apanage des femmes, comme le tatouage du corps, la teinture des tissus et la poterie.

Il s'agit d'un geste naturel, aussi nécessaire que marcher, manger et dormir. Cette forme d'art est avant tout un moyen d'embellir le lieu dans lequel elles et leurs familles passent une grande partie de leur temps, de mettre en valeur un environnement tout en rudesse. Il y entre aussi de la magie, qui réside dans l'acte lui-même: magie du geste qui fait naître le mur à la couleur.

Avant de commencer à peindre, les femmes doivent réparer et enduire les murs avec un mélange de terre et de bouse de vache. Les surfaces sont polies à la main à l'aide d'une mixture de bouse et d'urine, polissage qui en lui-même

En Afrique du Sud (ci-contre et en haut à droite) et au Ghana (en haut à gauche).

Les peintures sur sable des Indiens Navajos



© M. Courtney-Clarke, Hos Qui, Paris



© Charles Lénars, Paris

Les peintures sur sable des Navajos, Indiens du sud-ouest des Etats-Unis, tiennent une place capitale dans les cérémonies traditionnelles de guérison. La peinture est exécutée sur le sol du *hogan* (habitation de rondins et de boue) par l'*hatââli*, un *medicine-man*. Les figures qu'il trace et les chants qu'il psalmodie attirent le Peuple sacré. Au cours de la cérémonie, le patient s'assied sur la peinture. Puis l'*hatââli* applique sur lui du sable qui provient des diverses figures, plaçant ainsi le patient sous la puissance curative et protectrice du Peuple sacré. La peinture sur sable est effacée après la cérémonie. ■

crée un motif subtil. Les matières organiques sont utilisées à la fois pour les couleurs — des pigments indigènes — et les outils, faits de végétaux et de plumes. Les couleurs ou les décors en relief, ou une combinaison des deux, sont appliqués sur le mur avec une grande variété de dessins et de motifs.

La pratique la plus commune est l'utilisation de pigments naturels en application sur une surface fraîchement enduite, souvent en plusieurs couches. Cette accumulation de couches ralentit le processus de séchage de la peinture et l'apparition de craquelures, créant ainsi un effet de macule, une «confusion» entre le motif et la surface.

Les murs peints — sujets à l'érosion — n'ont pas pour vocation de durer éternellement. On préfère plutôt en créer de nouveaux chaque année pour célébrer ou annoncer quelque événement et permettre aux femmes de prendre part à une activité communale ou sociale. ■

(Margaret Courtney-Clarke, *Tableaux d'Afrique, L'art mural des femmes de l'Ouest* © Arthaud, Paris, 1990)



© Charles Lénars, Paris



© Charles Lénars, Paris

Les peintures sur sable des Indiens Navajo participent de rituels d'invocation à visée curative. De haut en bas: l'*hatââli*, ou *medicine-man*, élabore un symbole solaire qu'il efface à la fin de la cérémonie.

DANSE AVEC LES MASQUES

Dans l'art cérémoniel des Indiens de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord, les masques sont au service de la danse.

PAR MARGARET A. STOTT



Harlan I. Smith © Musée canadien des civilisations, n° 66134, Hull, Canada

Masque à écho d'une communauté d'Indiens Bella Coola (ou Nuxalkmc) de Colombie britannique (Canada).

Les objets cérémoniels — grands mâts totémiques sculptés et peints, masques, coiffes, hochets-crécèles, coffres, boîtes et récipients en bois gravés — des Indiens de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord suscitent depuis longtemps l'admiration du monde. Naguère distribués au cours de *potlatchs* et autres fêtes somptuaires dans le seul but de rehausser le prestige social du donateur, ils occupent encore aujourd'hui une place centrale dans la vie quotidienne de ces communautés.

Pourtant, ces Indiens n'accordent guère d'importance à ces objets en tant qu'œuvres d'art. La durée de vie qu'ils leur concèdent est

très variable: certains sont abandonnés dès qu'ils ont servi; d'autres sont volontairement détruits — on les a même parfois créés à cette seule fin — au cours de fêtes qui ont lieu en hiver.

Durant leur plus ou moins longue existence, l'aspect de ces objets varie également. Une analyse des masques peints a démontré que certains d'entre eux avaient subi d'importantes modifications depuis leur création: on avait remplacé des motifs et des couleurs par d'autres fort différents, ou on les avait complétés par des feuilles de cuivre ou des fragments d'ormeau.

Cette précarité de forme et d'apparence s'étend aux objets eux-mêmes, que l'on remplace quand ils sont devenus trop vieux. Un *potlatch* n'est pas digne de ce nom si un certain nombre de masques et d'autres objets nouveaux n'y sont fièrement offerts pour la première fois à l'admiration des invités. La notion de masque, ou de figure humaine, est permanente dans cet art, mais elle est recrée et reformulée à chaque cérémonie.

« Vous devriez voir ces masques quand on danse avec... »

Chez les Heiltsuk, l'autodafé traditionnel des objets cérémoniels ne concerne que les marques du pouvoir et des privilèges d'un défunt. En 1990, après un *potlatch* commémoratif en l'honneur du chef héréditaire Wigvilba Wakas (Leslie Humchitt), des masques et autres objets créés par l'artiste nuxalk Glenn Tallio (gendre du chef Wakas) ont été brûlés «en signe d'amour et de respect».

En 1967, je montrai à des Indiens Nuxalkmc des photographies de masques, de coiffes et de hochets-crécèles, qui avaient été



© Vickie Jensen c/o Centre culturel d'U'mista, Vancouver, Canada

L'artiste kwakiutl Fah Ambers mettant la touche finale à un masque *hamat'sa*. Ce masque, réalisé avec soin, servira au cours de nombreux *potlatchs*.



© Vickie Jensen c/o Centre culturel d'U'msáa, Vancouver, Canada

Cérémonie *hamat'sa*, au cours d'un *potlatch* donné par le chef T'lakwagila (W. T. Cranmer) à Alert Bay (Canada) en 1983.

utilisés jadis dans leurs cérémonies. Elles remportèrent un franc succès et ils les commentèrent abondamment. Je notai cependant qu'ils ne cessaient d'insister sur les anciens propriétaires ou utilisateurs de tel ou tel objet, sur les circonstances dans lesquelles on avait montré pour la dernière fois ces objets.

Certains me montrèrent d'autres masques en leur possession. Plus j'étais captivée par ces objets cérémoniels, plus je sentais chez mes interlocuteurs une certaine perplexité. Je finis par être frappée par leur remarque: «Vous devriez vraiment voir ces masques quand on danse avec...», et je compris que ces objets ne leur inspiraient pas de respect en tant que tel. L'objet en soi est moins important que la place qu'il tient dans la cérémonie.

Chaque détail du déguisement du danseur contribue à l'élaboration globale du personnage, au même titre que le chant qu'il interprète et la danse qu'il exécute. En exhibant fièrement à la ronde un masque sculpté et peint, l'homme dit: «Voilà ce que je danse.» Et si, dans l'assistance, on ne s'étend pas sur les mérites du masque, on s'arrête longuement à chaque mouvement, à chaque geste du danseur.

L'art cérémoniel nuxalk tient donc avant tout de la danse et du théâtre: c'est un art de l'éphémère. Dans les préparatifs des sept danses masquées Kwakwaka'wakw, exécutées en mars

1996 dans la communauté littorale d'Alert Bay, on prit autant de soin à expliquer au danseur les déplacements du corps et les gestes des mains qu'il devait exécuter qu'à lui attacher son masque et les autres accessoires de son costume. A chaque mouvement correspondaient certains battements de tambours et strophes ou couplets chantés en accompagnement. Dans la danse de l'ours grizzli, la férocité du masque allait de pair avec les grondements animaux, les chants et les battements de tambours, le balancement pesant et les coups de griffes du danseur.

De mémoire d'homme

La nature éphémère de l'art cérémoniel des Indiens du Nord-Ouest découle en grande partie de l'intelligence qu'ils ont de leur propre histoire. Ornaments et mise en scène ne trouvent leur sens que dans la tradition: la plupart des personnages représentés et interprétés sont issus de la légende familiale des acteurs. Seule la parole rappelle à l'assistance la dimension historique de la cérémonie et fournit les clefs nécessaires à sa compréhension.

Qu'ils échappent à la communauté qui les a vu naître ou qu'ils s'effacent de la mémoire des vivants, les objets cérémoniels risquent de voir leur sens disparaître. ■

LE GESTE CRÉATEUR DES ANCÊTRES

PAR LUKE TAYLOR

La vie religieuse des Aborigènes d'Australie centrale tourne autour des gestes originels des Ancêtres, qui ont créé les premières cérémonies, les premiers objets et les premiers dessins sacrés. Dans leurs rites comme dans le soin qu'ils prennent des lieux où règne la puissance des esprits ancestraux, les Aborigènes d'aujourd'hui s'affirment les continuateurs de leurs Ancêtres. Pour maintenir la fertilité du monde, ils cherchent à libérer un peu de la force créatrice de ces derniers au cours de cérémonies rituelles où l'art tient une place importante.

Le maître de cérémonie est chargé de peindre, à divers stades de ces cérémonies, des motifs très puissants sur le corps des danseurs, à l'ocre jaune et rouge, à la terre de pipe et au charbon de bois. Ces peintures peuvent être étoffées de duvet d'oiseau coloré ou de fibres végétales que l'on colle à même la peau ou que l'on fixe à une sorte d'armature qui, le temps de la danse, transforme le danseur en Ancêtre.

Les motifs que l'on trace sur le sol cérémoniel couvrent parfois une vaste surface et comportent des éléments à trois dimensions: monticules, creux, ou poteaux plantés à intervalles



Aborigène d'Elcho Island, une île de la terre d'Arnhem, à l'extrême nord de l'Australie.

Aborigènes d'Australie parés de duvet qui tient grâce à un mélange de cire d'abeille et de miel.

précis, auxquels on a accroché divers objets sacrés. Le paysage primordial et ses caractéristiques sont ainsi très schématiquement représentés et les danseurs le parcourent en imitant les gestes créateurs des Ancêtres.

Les motifs, qui ont pour fonction de relier le temps mythique de la création au temps présent, sont effacés à mesure que la cérémonie avance. L'intention esthétique n'est pas de faire œuvre durable, mais d'invoquer avec force le monde ancestral — de le retrouver et de le transmettre aux jeunes générations.

Parmi les motifs les plus courants, on trouve notamment des cercles concentriques reliés entre eux par des lignes parallèles, parfois accompagnés d'autres traits — pistes d'animaux, lignes courbes ou droites — qui représentent, la plupart du temps, les abris et les outils des Ancêtres.

Le pouvoir de procréation est désigné, chez la femme, par des cercles concentriques, et, chez l'homme, par des lignes droites parallèles. La rencontre de ces forces graphiques au cours d'une même cérémonie libère l'énergie génératrice nécessaire à la perpétuation du cycle de la vie.



PEINDRE LE CORPS

PAR VIVIANE BAEKE

La peinture corporelle: une forme de maquillage riche de significations culturelles.

La peinture corporelle et les scarifications sont, comme les parures, les bijoux et les vêtements, autant de manières de couvrir, déguiser, transformer le corps, bref, de le «maquiller» dans les deux sens du terme. Mais si la recherche esthétique y est presque toujours présente, elle vient généralement s'ajouter à des préoccupations d'ordre social, religieux ou politique, qui sont souvent le véritable enjeu de la métamorphose corporelle. Dans tous les cas, au-delà des motivations propres à chaque société, il s'agit avant

tout de faire sortir le corps humain de son état purement biologique pour lui conférer une dimension culturelle.

Entre la scarification, qui laisse des marques durables, et les parures simplement posées, qui peuvent être ôtées ou remplacées en un tournemain, la peinture corporelle occupe une position intermédiaire. A la différence de la parure et du vêtement, elle transfigure la peau même, et contrairement à la scarification, elle ne la modifie que superficiellement et d'une manière temporaire.

En Angola, les *tundandji* (jeunes circoncis) sont parés et maquillés de motifs rituels rouges et blancs le jour de leur retour au village après une période de réclusion traditionnelle.



© Marie-Louise Bastin, Porto, Portugal



A gauche, membre de la tribu des Roro-Mékéo, en Papouasie-Nouvelle-Guinée.

A droite, femme peule du Niger.

► A une extrémité de l'axe que l'on peut tracer entre les marques permanentes et les marques passagères, on placera, par exemple, les scarifications pratiquées, par les Bwaba du Mali et du Burkina Faso, sur la tête des enfants quelques jours seulement après leur naissance, de manière que la matière osseuse du crâne, encore malléable, soit elle aussi incisée. Ces marques, qui restent sur les ossements, permettent l'identification du défunt par les ancêtres. A l'autre extrémité, on situera l'usage rituel que font les femmes mariées, chez les Mfumte-Wuli du Cameroun occidental, des feuilles rouges d'une plante ornementale dont elles se ceignent les reins un seul jour par an, lors de la grande fête annuelle où sont célébrés tous les mariages de l'année.

Mais la durée des peintures corporelles peut varier considérablement. En appliquant quelques minutes sur leur peau les feuilles d'une plante qu'ils appellent *mabièru*, les Mfumte-Wuli obtiennent une pigmentation noire qui persiste pendant deux ans. Par son action en profondeur sur le tissu cutané, cette technique s'apparente au tatouage, sans cependant en avoir le caractère permanent. Elle se substitue d'ailleurs chez les jeunes femmes et les enfants à la scarification, tombée en désuétude.

Lors de la grande fête annuelle marquant le passage de la saison du maïs à la saison du sor-

gho, les mêmes Mfumte-Wuli se maquillent le corps à l'aide d'une autre teinture noire, composée du jus d'un fruit local mêlé de cendres, qui ne disparaît qu'au bout de plusieurs jours, parfois même de plusieurs semaines, comme le henné utilisé au Maghreb. Le maquillage au charbon de bois, que l'on peut aisément effacer comme une aquarelle, est encore plus fugace.

Les «belles personnes»

Chez les Indiens Kaiapó, qui vivent en Amazonie dans la région de Xingu, au Brésil, la peinture corporelle est d'un usage constant: ne pas être peint semble inconcevable, sauf dans des circonstances exceptionnelles, lorsqu'une maladie survient durant laquelle le malade et ses proches s'isolent de la vie en collectivité. Cette peinture quotidienne joue le rôle que remplissent les scarifications en Afrique subsaharienne: marquer l'identité culturelle et ethnique du groupe. Comme si, en voulant signifier l'intégration de l'individu au groupe, les Kaiapó avaient choisi de le faire par des signes éphémères, sans cesse renouvelés, alors qu'en Afrique on aurait davantage opté pour la permanence de marques ineffaçables.

Les Kaiapó distinguent cependant deux utilisations de la peinture corporelle: l'une quotidienne, l'autre liée à des rituels précis. La pein-



© Pascal Maïtre / Cosmos, Paris

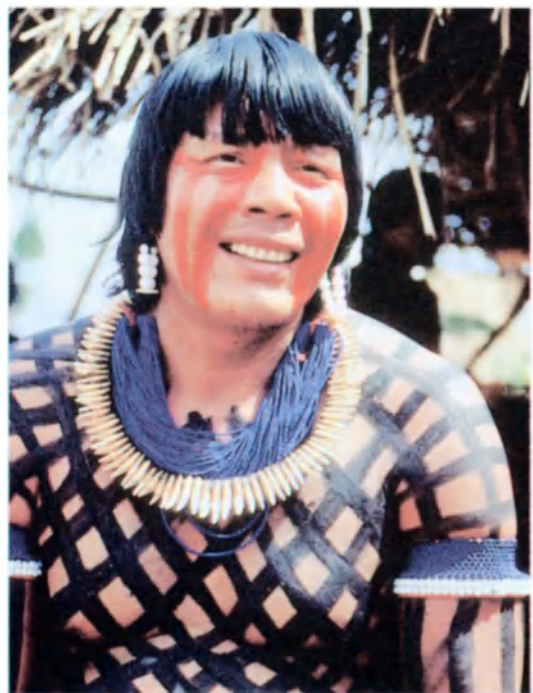
Femme touarègue au Niger.

ture quotidienne, que l'on peut assimiler à un vêtement, consiste principalement en divers motifs noirs, qui recouvrent la quasi-totalité du corps et sont tracés au *genipapo* — un colorant, extrait du fruit du *Genipa americana*, qui reste visible plusieurs jours. Seules les extrémités (pieds, chevilles et tête) sont peintes en rouge, ou *roucou* (teinture extraite des semences du *Bixa orellana*), une couleur qui connote notamment l'énergie et la vitalité.

Lorsque des circonstances particulières ou certains rites l'exigent, la peinture quotidienne est remplacée (ou parfois recouverte) par certains motifs spéciaux tracés au charbon de bois ou au *genipapo*. Mais si ces deux formes de peintures au *genipapo* (motifs quotidiens et motifs circonstanciels) utilisent les mêmes techniques et se ressemblent parfois beaucoup, seule la peinture quotidienne est explicitement appelée « belle peinture ».

Les motifs réservés aux situations particulières, presque toujours tracés avec les doigts, symbolisent des situations transitoires, liminaires, voire dangereuses, tels le deuil, la naissance, la chasse ou la guerre. Quant au *roucou*, aussi éphémère que le charbon de bois, il peut lui aussi être le signe de certaines circonstances particulières: ainsi, les guerriers rentrant d'une expédition se l'appliquent sur l'ensemble du

corps et doivent rester un peu à l'écart avant de pouvoir réintégrer la maison des hommes, dressée au centre du village. Chez les Kaiapó, comme le souligne l'ethnologue Claudine Vidal, être c'est d'abord paraître d'une manière culturellement appropriée. ■



M. Bruwer © Hoo Qui, Paris

Indien Kaiapó du Mato Grosso (Brésil).

«LAND ART»

PAR GILLES A. TIBERGHEN

Le dialogue avec l'environnement mené par les artistes du «Land Art» bouleverse le rapport traditionnel du spectateur avec l'espace et le temps.

A la fin des années 60, des artistes, américains pour la plupart, ont remis en question la conception de la galerie et du musée comme lieux privilégiés d'exposition, pour intervenir sur des sites naturels ou des zones industrielles désaffectées, des carrières ou des mines. Là, ils ont produit des œuvres, parfois monumentales, à partir de matériaux naturels, dessinant ainsi une nouvelle tendance connue sous le nom d'*Earth Art* ou de *Land Art*.

Dès la fin des années 50, l'intérêt pour le corps, les *events* de Fluxus, les *happenings*

d'Allan Kaprow, les manifestations du Living Theatre et d'autres troupes de théâtre de rue valorisent le geste, une certaine improvisation, et créent un contexte culturel dans lequel viennent également s'inscrire musique, peinture et sculpture. Dans une société où la consommation est devenue reine, les artistes se mettent à créer des œuvres qui en appellent à la conscience active de l'individu et l'incitent à se remettre en question en tant que spectateur.

L'art corporel (*Body Art*), où le corps devient support d'expérimentation, sera l'aboutissement logique de ces pratiques. Mais



Sun Tunnels (1976), de l'artiste américaine Nancy Holt, dans le désert du Grand Bassin, Utah (détail). Ces «tunnels solaires», au nombre de quatre, de 6 mètres de long et 2,50 mètres de haut chacun, sont orientés en fonction des solstices et percés en surface de trous correspondant aux constellations. Ils sont à la fois un observatoire et un miroir du ciel diurne et nocturne. Ci-contre, coucher de soleil au solstice d'été vu à travers deux tunnels.



© Michael Heizer, Nevada

Dissipate (1968), de Michael Heizer. Entailles, renforcées par du bois, dans le lit d'un lac asséché, désert de Black Rock, au Nevada (Etats-Unis).

certain artistes inscriront plutôt la marque de leur corps dans la nature. Ainsi Dennis Oppenheim scarifiant avec une moto une dune enneigée (*One Hour Run*, 1968) ou Michael Heizer marquant le sol de ses talons (*Foot Kick Gesture*, 1968). De même, une des premières œuvres de Richard Long (*Line made by walking*, 1967) consistera à fouler l'herbe sur une même distance et un même parcours, laissant derrière lui la trace éphémère de son passage.

A partir de là, deux tendances se dessinent, qui peuvent se combiner ou s'exclure. L'une, plutôt européenne, fait du corps (Gilbert and George) ou de son déplacement (Richard Long, Hamish Fulton) l'essentiel de l'œuvre.

L'autre, plutôt américaine, recherche un nouveau rapport entre le corps et l'espace à partir d'interventions dans une nature prise à la fois comme support d'inscription et comme matériau. Michael Heizer, par exemple, réalisera à partir de 1968 toute une série d'œuvres dans les déserts de l'Ouest américain, s'inspirant parfois des pictogrammes indiens (*Primitive Dye Painting*, 1969), mais aussi de formes géométriques simples avec ses sculptures «négatives» — c'est-à-dire en creux — (*Rift*, ou *Dissipate*, 1968).

Mais la terre est aussi utilisée pour construire, parfois sur une très grande échelle. Robert Morris, à l'occasion de l'exposition ▶

► Sonsbeek 71, à Emmen, aux Pays-Bas, a réalisé un observatoire (*Observatory*, détruit, puis reconstruit en 1977) formé de deux talus circulaires concentriques, respectivement de 91 mètres et 24 mètres de diamètre. Il renouait ainsi avec les formes architecturales primitives qui inspirent certains artistes du Land Art. Imposantes, ces œuvres doivent être explorées par le spectateur, amené par son déplacement dans l'espace à reconsidérer la sculpture par rapport aux mouvements de son propre corps.

La spécificité du Land Art réside dans cette utilisation de la terre ou de ses dérivés (sable, roc, bois) sur des sites naturels qui deviennent des composants de la sculpture, voire la sculpture elle-même, comme dans *Double Negative* (1969), de Michael Heizer: deux encoches gigantesques (10 mètres de large sur 17 mètres de profondeur et presque 500 mètres de long) creusées à flanc de plateau et prolongées par deux rampes composées de 240 000 tonnes de matériaux de déblaiement.

Le spectateur impliqué

Il convient de dissocier cette forme d'art de l'*Arte povera* (Art pauvre), apparu à la même époque en Italie, dont les œuvres, réalisées à partir de matériaux naturels, étaient essentiellement montrées dans des galeries. Il faut aussi la distinguer d'autres formes d'intervention

dans la nature, souvent plus récentes, comme celles de Nils-Udo, de Bob Verschueren ou d'Andy Goldsworthy, qui pratiquent plutôt ce que l'on pourrait nommer un art végétal, dans la mesure où ces artistes travaillent souvent avec des fleurs, des écorces ou des feuilles. De même pour les travaux de Michael Singer, qui élabore dans la nature de grandes structures éphémères de bois et de bambou (*First Glade Ritual Series 4*, 1979).

Ephémères ou non, les œuvres du Land Art ne sont pas d'un accès aisé, soit parce qu'elles ont disparu, soit parce qu'elles sont situées en des lieux reculés. D'une certaine façon, l'effort requis pour y accéder participe du plaisir que nous prenons à les voir. Le voyage, la traversée du paysage plus que le paysage lui-même est, à certains égards, constitutif de ces œuvres. Ainsi, Richard Long, qui nie tout appartenance au Land Art (même s'il a objectivement participé à ses débuts), montre, dans les galeries où il expose des photographies, des cartes légendées indiquant lieu, date et, parfois, durée du parcours, ainsi que des pierres disposées en cercle ou en ligne, qui ne sont pas rapportées de ses voyages, mais ont été extraites de carrières et sont destinées à fournir au spectateur une sorte d'équivalent sensible de ce qui constitue l'essence même de son art: la marche.



Broken Circle (1971), jetée circulaire de l'artiste américain Robert Smithson, à Emmen (Pays-Bas). Cette œuvre fait partie d'un ensemble qui a été édifié dans une carrière abandonnée. Prévu pour être temporaire, il a été conservé à la demande des habitants.



© Christo et Jeanne-Claude / Photo: Wolfgang Voiz / Bilderberg / Studio X

En marge du Land Art, d'autres formes d'art recourent certaines préoccupations de ses tenants. D'aucuns font porter l'accent davantage sur le processus, comme Peter Hutchinson, qui a relié cinq calébasses immergées par une corde dont il attend la décomposition (*Threaded Calabash*, 1969), ou sur l'environnement, comme Christo et Jeanne-Claude, qui déploient pendant quinze jours une barrière de tissu de 40 kilomètres sur les comtés de Sonoma et Marin en Californie (*Running Fence*, 1972-76). D'autres s'intéressent plus à la lumière, à notre rapport au soleil et aux astres, ou au paysage. D'autres encore s'inspirent de l'idée de jardin, sur un mode classique ou pittoresque, ou font référence à des sanctuaires, à des places fortifiées.

La photographie, sans être essentielle, joue

S*urrounded Islands* (1980-1983), installation des artistes américains Christo et Jeanne-Claude, à Biscayne Bay, en Floride (détail). Onze îles, situées au large de Miami, ont été entourées de 603 850 mètres carrés de polypropylène rose tissé. En intervenant sur des monuments du génie humain et sur des sites naturels, Christo et Jeanne-Claude forcent le spectateur à considérer sous un autre angle des pans entiers de son environnement familier.

souvent un rôle central dans cet art en gardant la trace d'un geste créateur. Son statut est double: elle peut être soit un équivalent sensible d'une expérience artistique singulière, auquel cas elle se donne comme secondaire pour l'artiste comme pour le spectateur, soit un document sur une œuvre dont il appartient au spectateur de faire l'expérience sur place. Car même lorsque les vues d'avion sont indispensables pour embrasser pleinement certaines réalisations monumentales, la photographie ne peut remplacer le contact direct avec l'œuvre. Seul ce contact permet de faire l'expérience de notre condition et de la précarité des choses, de prendre conscience, comme le veut cet art, de la durée et du transitoire, à la façon des vanités en d'autres temps. ■

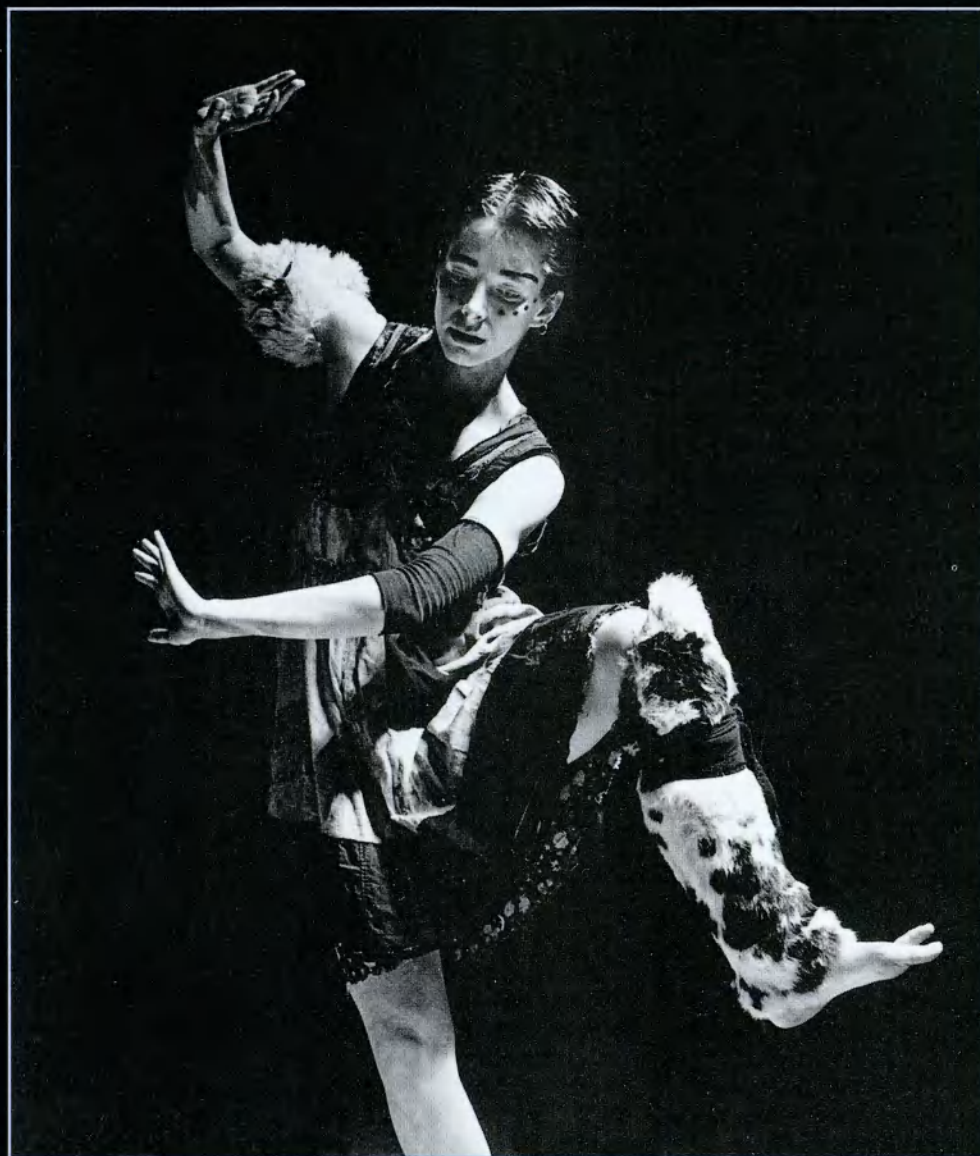
Théâtre

La saveur d'un autre monde

Le théâtre n'existe qu'au moment précis où ces deux mondes — celui des acteurs et celui du public — se rencontrent: une société en miniature, un microcosme rassemblé chaque soir à l'intérieur d'un espace. Le rôle du théâtre consiste à donner à ce microcosme la saveur brûlante et éphémère d'un autre monde, dans lequel notre monde quotidien est intégré et transformé. ■

(Peter Brook, *Points de suspension*, 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990 © Le Seuil, Paris, 1992)

Ci-dessous, *Nightsea Crossing* (1982), performance de Marina Abramovic, présentée au Stedelijk Museum d'Amsterdam (Pays-Bas). Deux personnes restent assises face à face autour d'une table, de 10 heures à 17 heures, pendant douze jours sans parler, boire ou manger. Cette performance, présentée également en deux autres lieux, a duré en tout 90 jours.



© Photo P. Lagès, Paris

Scène de *Fuoco centrale* (1996), par la compagnie Valdoca, lors d'une représentation donnée à Bari (Italie).



Photo Rogers/Verailuis © Sean Kelly, New York

Performance

Un événement impalpable

Dans le Performance Art (Action en français) l'«œuvre» consiste en actes ou en gestes en situation: c'est un événement de durée limitée, qui s'inscrit dans un temps et un lieu donnés. Body art (art corporel), happenings, events et interventions en sont autant d'expressions.

Après une éclipse temporaire dans les années 80, l'Action revient aujourd'hui au premier plan car le corps, qui est au centre des préoccupations de nos contemporains, se retrouve également au cœur de l'inspiration artistique actuelle. Je pense que cette position centrale du corps nous conduit nécessairement à l'Action car cette forme d'art, qui ne s'arrête pas à l'objet, est le moyen le plus direct de transmettre de l'énergie. Tout en fixant l'instant, l'ici et le maintenant, une Action est chose éphémère et impalpable par excellence. ■

(Marina Abramovic in *Art and Design*, vol. 9, n° 9-10, sept.-oct. 1994.)

Peintures murales modernes

Palissades à Paris...

Issues de l'improvisation, ces œuvres vulnérables sont éphémères. Elles disparaîtront bientôt, et il ne faut pas s'en lamenter: leur réalisation importe davantage que leur conservation. Au fil des palissades, la peinture s'invente de nouvelles modalités d'existence. Elle s'inscrit dans l'instant: sitôt apparue, elle doit atteindre son public, et disparaître à jamais.

(Denys Riout in Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le livre du graffiti* © Editions Alternatives, Paris, 1990)



© J. P. Leroux, Paris

...et à Amsterdam

Le caractère éphémère des peintures murales signe également leur modernité. Bien entendu, les peintures longuement préparées, discutées et réalisées sont considérées par leurs auteurs et par le public comme des œuvres achevées. Mais, de par leur thématique, leur mode de production et jusqu'à leur situation matérielle (par exemple, sur les murs de

bâtiments condamnés à la démolition), elles s'inscrivent, malgré l'utilisation des couleurs les plus résistantes, ou parfois leur transcription en dur, en céramique ou en mosaïque, dans une idéologie de l'éphémère qui rompt avec l'idée séculaire de l'œuvre d'art précieuse et indestructible.

(Frank Popper in *L'art public, Peintures murales contemporaines, Peinture populaires traditionnelles* © Jacques Damase, Paris, 1981)



© J. P. Leroux, Paris

Hanté par la menace de disparition qui pèse sur toutes les choses de la nature, cet artiste exprime son inquiétude à travers des arrangements végétaux et floraux.



© Nils-Udo, Riedemig, Allemagne

NOTES DE TRAVAIL

PAR NILS-UDO

Dessiner avec des fleurs. Peindre avec des nuages. Ecrire avec de l'eau. Enregistrer le vent de mai, la course d'une feuille tombante. Travailler pour un orage. Anticiper un glacier. Courber le vent. Orienter l'eau et la lumière. L'appel verdoyant du coucou, le dessin invisible de son vol. L'espace. La plainte d'un animal. Le goût amer du daphné. Enterrer l'étang et la libellule. Illuminer le brouillard et le parfum du berbérís jaune. Unir sons, couleurs et senteurs. L'herbe verte. Dénombrer une forêt et une prairie.

Ouvrir l'espace concret, vivant et tridimensionnel de la nature. Avec l'intervention la plus minimale possible, mettre sous tension et transformer cet espace de la nature en espace de l'art.

C'est par la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher que l'espace-nature doit être appréhendé: comme une sorte d'œuvre d'art totale, une utopie, née de la nature et retournant à elle.

Certes, une réorganisation éphémère: un jour l'intervention sera effacée par la nature.

A propos de la réalisation de mon premier grand nid, fait de bouleaux, de terre et de pierres, j'écrivais: «Perché sur le haut mur du nid, mon regard suivit le sol de la forêt, traversa le branchage des arbres, le ciel. Je pensai: le nid n'est pas encore terminé; je me construis une maison. Descendant silencieusement, en traversant la cime des arbres, elle se pose sur le sol de la forêt. Ouverte au froid du ciel nocturne, cependant chaude et douce, tout enfouie dans la terre sombre.»

Le caractère archétypal du nid. Une image pour tenter de surmonter enfin, comme dans

une loupe, toutes les catégories et séparations douloureuses dans l'ardeur d'un acte où tout fusionne.

Ce n'est que dans ses ultimes refuges que la nature est encore intacte, inépuisable. Là seulement l'enchantement est encore réalité, à chaque instant, en toute saison, en tout temps, dans le plus petit comme dans le plus grand.

Les utopies potentielles siègent sous chaque pierre, sur chaque feuille et derrière chaque arbre, dans les nuages et dans le vent. Les sensations sont omniprésentes. Réaliste, je n'ai qu'à les cueillir. A les délivrer de leur anonymat. Avec une foi idiote et inextirpable en l'utopie. Instaurer la poésie dans le fleuve inhumain du temps.

Un objet fondamental de ce travail était d'aspirer à la pureté absolue. La nature devait, en quelque sorte, s'autoreprésenter. Tout élément étranger à la nature fut écarté, car impur. Cela signifie que seuls les matériaux rencontrés dans l'espace-nature choisi ont été retenus et façonnés. Devant l'écrasante profusion des phénomènes naturels, il apparut qu'ils ne pouvaient être travaillés que par fragments petits ou très petits, détachés de leur contexte.

Aujourd'hui, je me contente souvent d'herboriser, de cueillir, d'étaler et de donner à voir.

Certes, nombreux sont ceux qui prétendent aimer la nature. De la même manière que tous

Page de gauche, *Tournesols* (1993), de Nils-Udo. «La rivière, les tournesols, les baies de boules-de-neige, les baies et les pépins de bonnets d'évêque, les sorbes.» Réalisé à Donaured, en Bavière (Allemagne).

Ci-contre, *Entrée dans la terre* (1993), de Nils-Udo. «Feuilles de châtaignier, aiguilles de pin, rameaux.» Réalisé à Borgo Valsugana (Italie).

Ci-dessous, *Nid* (1995), de Nils-Udo. «La rivière, les branches, les osiers, le foin.» Réalisé à Real World-studios, à Box (Angleterre), pour un CD-ROM du musicien Peter Gabriel.



© Nils-Udo, Ruedering, Allemagne



© Nils-Udo, Ruedering, Allemagne

veulent la paix. Mais en réalité ils ont perdu la nature depuis longtemps. Ils ne la voient même plus. Et ils l'entendent, la sentent, la goûtent et la palpent moins encore. Et même s'ils regardent, ils ne voient pas: depuis longtemps ils ont perdu les dispositions nécessaires à une plus vaste vision d'ensemble dans le temps et dans l'espace.

Mon travail n'échappe pas, lui non plus, à la fatalité fondamentale de notre existence. Il blesse ce qu'il touche: la virginité de la nature.

Rassembler les potentialités spécifiques d'un paysage à une saison donnée, les condenser et les fondre en une apogée unique, une apothéose de cette saison-là dans ce paysage-là. Une seconde de vie suffit. L'événement a eu lieu. Je l'ai éveillé et rendu visible.

Sur cette frange étroite, où est la frontière entre la nature et l'art? Ce débat ne me concerne pas. Ce n'est pas l'art qui m'intéresse, mais le caractère utopique de mes actions qui fusionnent la vie et l'art.

Une image. Une feuille chargée de fleurs descend le cours d'une rivière. La vie. ■

INSTALLATIONS: UN ART QUI INTÈGRE L'ESPACE

Les «installations» exigent du spectateur une participation active qui remet en cause ses habitudes.

Il fut un temps où n'existaient que deux formes d'art: la peinture et la sculpture. Cette époque est révolue. Aujourd'hui, la liste des techniques à la disposition de l'artiste comprend le cinéma, la vidéo, la diapositive, les enregistrements sonores et l'informatique; quant à celle de ses matériaux, elle est infinie. La personne qui, de nos jours, visite un musée ou une galerie d'art contemporain peut s'attendre à tout.

Elle trouvera, par exemple, à la Fondation Dia de New York, une salle emplie de terre sur plus d'un mètre de hauteur. Réalisés à la fin des années 60, époque où les artistes se penchèrent sur les rapports existant entre paysages industriels et paysages naturels et sur leur représentation dans les galeries d'art, les *50 m³ de terre* de Walter De Maria doivent être constamment entretenus et humidifiés afin de conserver en permanence leur aspect et leur odeur de terre fraîche. Que le visiteur soit dans l'impossibilité de pénétrer dans la salle et doive contempler l'œuvre depuis le seuil n'ôte rien à son impressionnante présence physique.

A Londres, dans la galerie Saatchi, c'est une salle emplie d'huile de vidange qu'il trouvera. Mais là, un passage aménagé dans le réservoir permet au visiteur d'avancer jusqu'au point où, sous l'effet d'un puissant éclairage, la galerie paraît se dissoudre dans le liquide noir, immobile, devenu une masse parfaitement réfléchissante.

Si différentes que soient leurs visées, ces deux exemples de ce que l'on est maintenant convenu d'appeler des «installations» relèvent d'une même conception de l'œuvre d'art, non plus comme objet que l'on expose dans une



Porte-chapeaux (1917), un ready-made de l'artiste français Marcel Duchamp.

galerie, mais comme quelque chose qui en occupe l'espace et qui, jusqu'à un certain point, intègre cet espace.

Voilà plus d'un quart de siècle que l'art — ou du moins une certaine forme d'art — demande à être abordé autrement par le public. Le terme d'installation recouvre une multitude d'œuvres d'art d'une telle diversité de formes, de matériaux, de contenus et d'effets que l'on voit mal ce qui a pu justifier qu'on les classe sous la même étiquette. Pourtant un certain nombre de facteurs, découlant d'une nou-

velle perception de l'espace et du temps où s'inscrit le rapport entre l'œuvre et le spectateur, expliquent en partie pourquoi ce terme s'est généralisé à ce point ces dernières années.

Les ready-made

S'il nous fallait un antécédent historique, nous regarderions du côté de Marcel Duchamp qui, au début du siècle, présenta un certain nombre d'objets manufacturés (une roue de bicyclette montée sur un tabouret, un urinoir, une pelle, etc.) comme des œuvres d'art «toutes faites». C'était attaquer l'idée que le style de l'artiste, en tant qu'acte d'expression unique, est constitutif de l'œuvre d'art. C'était aussi une façon de montrer que notre attitude à l'égard d'un objet est en grande partie déterminée par le cadre dans lequel nous le découvrons. Il suffit que nous soyons dans une galerie d'art pour considérer *a priori* ce que nous y voyons comme de l'art. Ainsi le discours sur la signification d'une œuvre d'art renvoie plus au fruit de cette rencontre qu'à ce qui est inhérent à l'œuvre et qui demanderait à être révélé. Contrairement à une opinion largement répandue, il ne faut pas voir là l'argument d'un charlatan soucieux de faire passer n'importe quoi pour de l'art, mais plutôt une occasion de réfléchir sur les caractères de l'expérience que nous faisons d'une œuvre en tel lieu, à tel moment.

Tall Ships, de Gary Hill, illustrera bien ce propos. Dans un couloir large et sombre où s'avance le visiteur, des silhouettes surgissent de droite et de gauche à sa rencontre. Qu'il s'arrête pour les examiner et elles s'immobilisent pour lui retourner son regard — éveillant en lui cet intense sentiment de malaise que provoque la sensation d'être observé — avant de lui tourner le dos et de s'éloigner. Chaque silhouette est



Béatrice Hatala © Centre Georges-Pompidou, Paris, ADAGP, Paris, 1996

Plight (1985), de l'artiste allemand Joseph Beuys. «L'instrument silencieux, au couvercle rabattu, renforce la synesthésie entre l'étouffement du son et le confinement de la chaleur douce et suffocante évoqué par les rouleaux de feutre.»

en réalité une projection vidéo déclenchée par sa présence. Autrement dit, il faut regarder pour qu'il y ait quelque chose à voir.

Si différentes soient-elles les unes des autres, toutes les installations ont un point commun: leur sens naît du rapport entre les objets, les images qui les composent et l'espace qui les contient — espace où se trouve également le spectateur qui, de par sa présence, soumet cet environnement aux caprices et aux accidents du quotidien. Il est des événements dans la vie sur lesquels nous n'avons guère de contrôle, ou pas du tout. Le hasard y joue un grand rôle, et les installations n'échappent pas non plus entièrement à l'aléatoire. En exigeant que son œuvre soit vue à la lumière du jour, l'artiste galloise Bethan Huws livre volontairement ses intérieurs — apparemment vides mais en fait ►

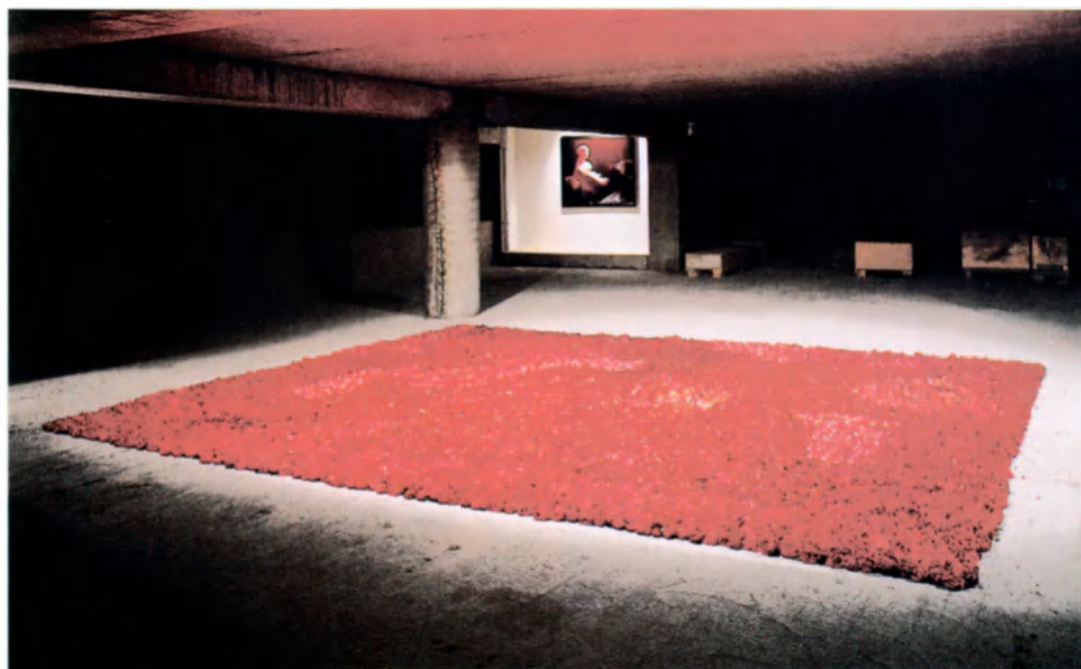
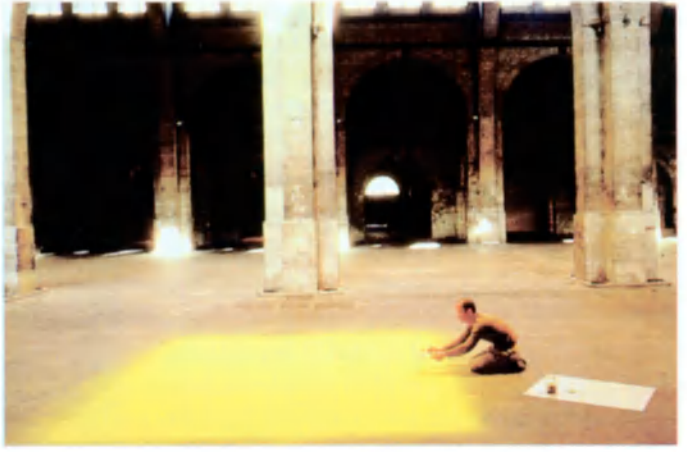


Photo Anya Gallaccio © Anya Gallaccio / Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles

Red on Green (1992), de l'artiste Anya Gallaccio. Dix mille roses rouges forment un parterre «rouge sur fond vert» de six mètres sur quatre.



© Wolfgang Laib, Hochdorf, Allemagne



► soigneusement élaborés — aux caprices du hasard. Loin d'être stable, l'environnement de la galerie ou du musée où ils sont exposés varie selon la saison, l'heure de la journée ou les aléas météorologiques. Sans aller jusqu'à voir un intérieur différent selon que l'œuvre est éclairée ou non par le soleil, le spectateur découvre que cette œuvre est d'une richesse potentielle qui ne s'épuise pas en un instant donné.

Christian Marclay, en tapissant de disques non gravés le sol du Shedhalle de Zurich, a élaboré à la fin des années 80 une œuvre qui intégrait de manière radicale les effets du hasard: le visiteur n'avait pas d'autre moyen de «voir» l'installation que de marcher sur les disques avec, pour conséquence inévitable, d'en égratigner et rayer la surface. L'acte même de voir laisse sa trace.

Matières périssables

Les installations se déploient dans le temps et ne prennent leur sens que dans leur interaction avec le spectateur. C'est dans l'importance de la durée, autant que dans le fait qu'elles peuvent physiquement se transformer, que réside leur caractère éphémère, insaisissable. Certaines sont même conçues comme évolutives. Quand Anya

Pour l'artiste allemand Wolfgang Laib, la récolte du pollen (à gauche, de pissenlit) est le premier stade d'élaboration d'une œuvre. A droite, *Tamiser du pollen de noisetier* (1986) en cours d'exécution au CAPC-Musée d'Art contemporain de Bordeaux.

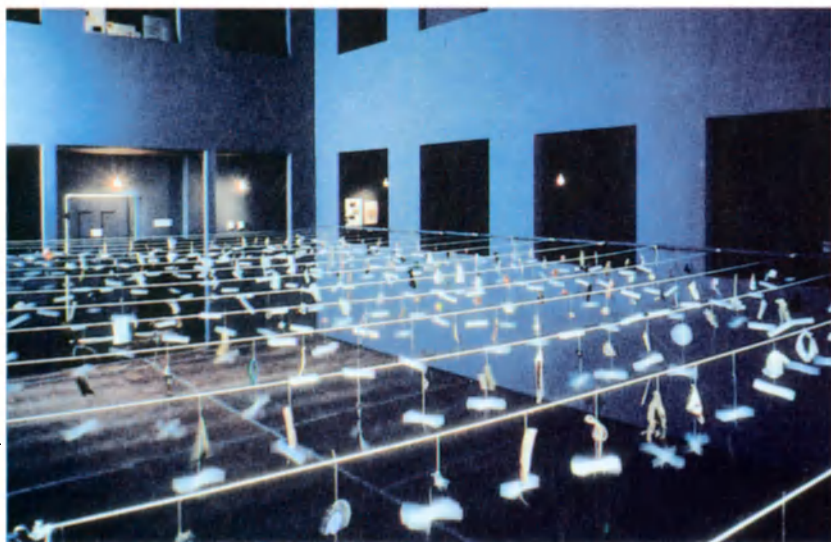
We are leaving here forever (1991), de l'artiste russe Ilya Kabakov, représente une école que ses occupants (élèves, enseignants, personnel administratif) ont dû quitter subitement, en laissant tout derrière eux, sans espoir de retour.

Gallacio emploie des matières périssables — fleurs, fruits, chocolat, glace — elle sait que son œuvre va se transformer jour après jour (les fleurs fanent, sèchent et se ratatinent, la glace fond, les oranges pourrissent), mais elle ignore jusqu'à quel point son aspect en sera changé. Lorsqu'elle a peint pour la première fois, à Vienne, en 1993, les murs d'une galerie d'art avec du chocolat, son installation faisait appel à la fois à la vue et à l'odorat (et même au goût, si l'on était assez audacieux pour lécher les murs): c'était un art suave de bonbonnière à l'adresse d'un monde qui ne veut surtout pas affronter quoi que ce soit de déplaisant.

On retrouve cette mise à contribution de plusieurs sens dans *Plight*, de l'artiste allemand Joseph Beuys, qui figure aujourd'hui dans la collection du Centre Georges Pompidou, à Paris. L'œuvre consiste en un tableau noir et un thermomètre posés à plat sur un piano à queue dans une pièce bordée d'épais rouleaux de feutre. On ne peut saisir toutes les allusions contenues dans cette œuvre sans tenir compte de l'effet qu'elle a sur certains de nos sens. La chaleur douce et isolante du feutre devient vite suffocante, impression que le thermomètre et le couvercle rabattu du piano viennent accentuer. L'instrument silencieux renforce la synesthésie entre l'étouffement du son et le confinement de la chaleur, de la même manière que le titre anglais de l'œuvre fait intervenir deux notions quelque peu contradictoires, le mot *plight* désignant à la fois une situation désespérée et un serment par lequel on engage sa foi. Les installations modifient notre perception de l'art par ajout d'éléments tactiles qui font directement appel à nos sens. Elles restent de l'art visuel, mais l'œil qui regarde est manifestement et irrévocablement logé dans un corps doué de sensations.

L'art qui dérange

Marcel Duchamp justifiait ses œuvres en disant qu'elles l'intéressaient ou l'amusaient. C'est là que réside l'essence des installations: elles intéressent ou fascinent le spectateur, au lieu de le



Richard Stoner © Ilya et Emilia Kabakov, New York



Germania (1993), de l'artiste allemand Hans Haacke. Une œuvre qui fait allusion à l'histoire de l'Allemagne au 20^e siècle.

© AKG Photo, Paris. VG BildKunst, Bonn. ADAGP, Paris, 1996

frapper ou de le submerger par leur beauté. Un certain nombre d'entre elles sont belles, certes, mais la manière dont nous les voyons s'apparente à notre façon de regarder la télévision, de faire une balade en auto ou de remplir un chariot à provisions dans un supermarché. Nous sommes «distracts», au sens où l'entend le critique allemand Walter Benjamin, c'est-à-dire que l'objet tout à la fois attire et détourne l'attention. C'est un acte très éloigné de l'attitude détachée, contemplative, qu'adopte le spectateur de formes d'art plus traditionnelles.

Chez d'autres artistes, l'ambiguïté de Beuys et le hasard de Marclay deviennent de l'incertitude. Les installations peuvent amener à réfléchir sur des questions d'ordre aussi bien social ou politique que poétique et spirituel. Lors de la Biennale de Venise de 1993, l'artiste allemand (installé aux Etats-Unis) Hans Haacke a défoncé le sol de pierre du pavillon allemand, fixé sur la porte une photographie d'Hitler visitant la Biennale avant la guerre et inscrit sur le mur du fond le mot *Germania* en caractères associés au fascisme. Avancer sur le sol inégal et chaotique jonché de débris était une entreprise périlleuse, sym-

bolisant les difficultés inhérentes au travail d'intégration économique et sociale qui attendait le pays après la réunification.

Dans le même ordre d'idées, l'artiste russe Ilya Kabakov a créé, depuis l'effondrement de l'Union soviétique, une série d'environnements extrêmement dérangeants qui posent d'embarrassantes questions sur la transition vers un nouveau modèle d'organisation sociale. Il a créé, pour l'exposition Carnegie International de 1991, une «école», avec copies d'élèves, registres d'intendance méticuleusement tenus et dossiers scolaires, dont les élèves et le personnel enseignant s'étaient vu notifier de laisser derrière eux le fruit de leur travail parce qu'ils allaient être transférés ailleurs, sans plus de précision. Pourquoi, demande Kabakov, une si grande part de notre vie passée doit-elle être ainsi abandonnée? Elle est un atout précieux pour forger notre personnalité, notre identité: sans elle, nous ne serions pas ce que nous sommes. On comprend alors que la dimension éphémère, accidentelle, ouverte, ou indéterminée qui nous frappe dans les installations traduit les caractéristiques essentielles du monde contemporain. ■

Happening: une fête de l'instant



© Horace / Jean-Jacques Lebel, Paris

Théâtre Total (1965), de l'artiste français Ben, dans le cadre du Troisième festival de la libre expression, à Paris. Assis, de gauche à droite: Daniel Pommereulle, Ben, Eric Dietman, Jean-Jacques Lebel, Noël Arnaud, au Théâtre de la Chimère à Paris.



© Schunck-Mender

Bon Marché (1963), happening de l'artiste américain Allan Kaprow dans le cadre du Théâtre des Nations, au Théâtre Récamier et au magasin Le Bon Marché, à Paris.



L'enterrement de la Chose de Tinguely dans un canal de Venise, le 14 juillet 1960, happening de l'artiste français Jean-Jacques Lebel. La «Chose» en question était une œuvre de Tinguely dont l'artiste ne voulait plus. Parmi les participants: Harold Acton, Peggy Guggenheim, Frank Amey, Jean-Jacques Lebel. Ce fut le premier happening européen.

© Archives Jean-Jacques Lebel, Paris

Depuis le début du 20^e siècle, les artistes revendiquent un rôle agissant dans la société, et tendent vers une relation plus directe et plus physique avec le public. C'est dans ce contexte qu'apparaît le *happening* comme phase logique d'une recherche de communication entre «l'art et la vie». Ce terme, choisi par l'artiste américain Allan Kaprow, signifie littéralement: «ce qui advient là, sans préméditation». A sa naissance aux Etats-Unis, dans les années 50, le *happening* est une fête de l'instant réalisée avec très peu de moyens, entre amis, dans n'importe quel espace (appartement, garage, rue), et jamais reproduite car elle est par définition «intransportable dans l'espace et non reproductible dans le temps» (Allan Kaprow).

Cet art, en relation forte avec la vie et le présent, apparaît direct, éphémère et gratuit. ■

(Claude Gintz in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945* © Editions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1989)

Le *happening* n'est pas une cérémonie invariable mais, plutôt, un état d'esprit, une voyance, un poème en action sur lequel chacun greffe un mouvement ou une paralysie, une pulsion exprimée ou réprimée, une sensation de fête ou de désespoir. ■

(Jean-Jacques Lebel, in *Le happening* © Denoël, Paris, 1966)

Tinguely, entrepreneur de l'éphémère

par Michel Conil Lacoste

L'Hommage à New York se déroula au musée d'art moderne de la ville de New York le 17 mars 1960.

L'événement consista dans l'autodestruction, en un bruit d'enfer ponctué de détonations, d'un énorme montage de ferraille auquel étaient incorporés, comme d'habitude, quantité d'objets hétéroclites: des roues de bicyclette, des roues de voitures d'enfant, une «boîte lance-monnaie» confectionnée par Rauschenberg, des postes de radio, des caddies, un piano. Comme dans le *Métamatic 17* de l'année précédente, l'olfaction aussi avait sa part: un brouillard odorant complétait le mouvement et le boucan comme pour combler tous les sens. Bris, heurts, fumée, mises à feu avortées, complications administratives, appel aux pompiers, ratés de certains mécanismes prenant de court le bou-tefeu lui-même, jalonnèrent cette éruption à épisodes. Au bout d'une demi-heure, le tout — ou ce qu'il en restait — était anéanti par télécommande: le musée, les conservateurs, le petit groupe d'assistants initiés se tiraient indemnes de cet autodafé de métal, dont le désordonnateur a avoué lui-même plus tard qu'il avait, à certains moments, «avancé sans savoir».

A quoi répondait donc cette fureur suicidaire? La réponse du «sculpteur» mérite d'être citée: «*L'Hommage à New York*, c'était un simulacre de catastrophe. Dans mon idée, l'apocalypse devait être un événement plastique. Je voulais créer plastiquement la fin de la civilisation. C'était un "suicide ironique", comme a dit Duchamp. Tout flambait, comme à la fin d'une civilisation. En réalité, on est au début d'une civilisation, au début de l'ère des machines automatisées. Mais nous ne sommes pas comme les Egyptiens qui étaient persuadés que le monde qu'ils avaient inventé allait continuer. Nous ne croyons plus à l'éternité. Nous sommes comme tout être humain quand il devient vieux et qu'il pense qu'il va mourir. Toutes les civilisations anciennes croyaient au définitif mais, pour nous, le définitif c'est le mouvement. Le définitif c'est la transformation.» (*Art Press*) ■

(Extrait de Michel Conil Lacoste, *Tinguely, L'énergétique de l'insolence* © éditions de La Différence, Paris, 1989)

POURQUOI L'IMAGE VIRTUELLE?

PAR FLORIAN RÖTZER

La première image qui fasse passer de l'autre côté du miroir.



© Jeffrey Shaw, Centre d'art et de technologie des médias (ZKM), Karlsruhe, Allemagne



Christian Zacharisen © Sigma, Paris

La réalité virtuelle est un ensemble de techniques informatiques qui permettent à l'homme de «vivre» de façon interactive une situation dans un univers d'images créées par ordinateur. Coiffé d'un casque de visualisation et muni d'un gant de données, cet homme peut «toucher» cette table dont l'image est ici projetée sur un écran géant.

Dans la galaxie des images virtuelles où nous sommes entrés, les tableaux et les rares sculptures encore réalisés selon des moyens traditionnels sont désormais un phénomène marginal. L'art évolue vers la conquête d'un monde — espace et objets — tridimensionnel, à l'intérieur duquel on peut pénétrer et évoluer librement.

L'œuvre d'art sort des cadres où elle était confinée pour se projeter dans l'espace extérieur au musée. La réalité, de plus en plus mise en scène et esthétisée, cesse d'être apparence, pour ne plus renvoyer qu'à elle-même comme unique référence.

En substituant aux tableaux et aux sculptures classiques des objets tout faits, sortis de leur contexte, en introduisant de la réalité brute dans l'espace de l'art, comme le fit Marcel Duchamp avec ses *ready-made*, certains artistes ont voulu transgresser les limites de l'image photographique, qui repose sur la dissociation entre la représentation de l'objet et sa présence matérielle. Grâce au microphone et aux techniques d'enregistrement, le même phénomène s'est produit en musique, où un John Cage, par exemple, n'a pas hésité à introduire dans ses partitions des sonorités inédites ou de simples bruits qui sont l'équivalent musical des *ready-made*.

C'est un nouveau rapport avec la réalité qui est ainsi proposé. Aujourd'hui, face à la réalité virtuelle envahissante, nous nous surprenons à chérir la matérialité. Dès lors que nous avons le pouvoir de faire apparaître sur l'écran magique toutes les images possibles, de reconstituer à peu près n'importe quoi dans un espace virtuel, nous commençons à attribuer une valeur éthique à la réalité à laquelle nous nous heurtons violemment en même temps qu'elle nous échappe. Dans un monde où chaque image est analysée jusqu'à l'épuisement de ses possibilités d'interprétation, nous retrouvons le goût du risque. Certains pensent que l'ordinateur est une machine à désincarner, alors que c'est le contraire qui est vrai. Le corps tout entier devient un boîtier de commande. Aspiré par l'espace virtuel, le corps est connecté à une multitude de réseaux directifs et sensoriels.

Une porte sur un autre monde

Les traditionnelles mises en garde contre le risque de confondre l'image et la réalité ne sont plus de mise. Nous avons cessé de croire au pouvoir des images, parce que celles-ci sont trop superficielles, trop inconsistantes. Elles ne proposent pas ce que nous attendons d'elles.

Même quand nous sommes émus ou séduits, nous gardons l'attitude de celui qui, du rivage, assiste, impassible, au naufrage d'un bateau dans la tempête.

Lorsque les images ont commencé à s'animer, les premiers spectateurs de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) des frères Lumière furent, paraît-il, pris de panique à l'idée que la locomotive allait sortir de l'écran pour envahir la salle. Aujourd'hui, nous ne bondissons plus de notre siège, mais nous voudrions bien pouvoir encore le faire. Les images virtuelles ont suscité le désir de dépasser la virtualité par les moyens de la simulation et de rejoindre l'état d'esprit de ce brave paysan tellement pris par l'action d'une pièce de théâtre qu'il était prêt à bondir sur la scène pour voler au secours du héros. Aujourd'hui, c'est encore nous qui faisons apparaître sur l'écran informatique les créatures et les images de notre choix à l'aide d'une commande ou d'une souris, mais bientôt il faudra que les monstres et les machines volantes des jeux électroniques soient capables, par eux-mêmes, d'attraper notre être virtuel dans cet univers virtuel.

Nous ne voulons plus de la fenêtre du voyeur, nous exigeons une porte qui nous permette d'entrer dans un autre monde et d'y évoluer à loisir. Nous désirons la réalité, aussi réclamons-nous des images qui non seulement agissent sur nous, mais sur lesquelles nous puissions agir en retour, qui réagiront à nos stimuli, de façon imprévisible le cas échéant. L'attrait de l'illusion s'épuise en même temps que celui de l'utopie tandis que l'intéressante réalité devient plus attirante, même comme forme de divertissement rudimentairement mise en scène (les *reality shows*). Ce qui est en jeu, en définitive, c'est l'aspiration à se rapprocher du réel, à le voir de plus près, jusqu'à le toucher.

Un art de l'interaction

Le préfixe «télé» que l'on retrouve dans téléphone, télévision, télécommunication ou téléconférence ne désigne pas seulement la juxtaposition dans un même espace de deux événements éloignés, il définit aussi des matériels et des techniques qui travaillent sur cet éloignement pour le nier et fabriquer de la proximité: les télétechniques n'ouvrent pas seulement des fenêtres, mais aussi des portes. Bientôt, le fait de zapper d'une chaîne à l'autre ne nous offrira plus un simple choix entre des scènes d'angoisse ou de fascination et des informations plus ou moins intéressantes, il devra nous faire accéder à des mondes qui nous arracheront, corps et âme, à notre identité, à notre espace vécu, ici et maintenant, comme si cette attache spatio-temporelle était perçue comme une prison.

La réalité n'est pas réductible à une image qui n'est qu'une simulation visuelle ou ne sol-

Page de gauche, *The Legible City* (version de Karlsruhe, 1991), une installation interactive de l'artiste australien Jeffrey Shaw, en association avec Dirk Groeneveld et Gideon May. Monté sur une bicyclette fixe, le visiteur «circule» dans une simulation informatique des rues de Karlsruhe où les immeubles sont remplacés par des lettres géantes. Celles-ci forment un texte, écrit par Dirk Groeneveld, que le visiteur déchiffre à mesure qu'il avance. La «ville lisible» existe en deux autres versions: Manhattan (1989) et Amsterdam (1990).

Vêtu d'une combinaison spéciale et coiffé d'un casque de visualisation, cet homme, tout en se promenant dans une rue bien réelle, poursuit un voyage virtuel.

licite qu'un ou deux de nos sens en demandant à l'imagination de faire le reste, elle doit englober si possible toutes les virtualités imaginables de sensations, d'émotions et d'actions. Avec ce qu'on appelle la réalité virtuelle, qui nous propose non plus des images, mais des environnements sensoriels nous permettant d'explorer un espace à trois dimensions, le passage de la contemplation de l'image photographique à l'entrée dans le monde de cette image est devenu techniquement réalisable.

On perçoit ainsi l'enjeu de la création de nouvelles œuvres d'art interactives qui laisseraient au public une liberté considérable. Chaque visiteur de l'espace cybernétique peut voyager à sa guise dans ce monde virtuel, puisqu'il ne s'agit plus de percevoir l'image transmise par l'œil unique de l'objectif photographique, mais de ressentir des impressions comparables à celles que chacun peut glaner autour de lui en évoluant à sa guise dans son environnement habituel. Cette multiplicité des perspectives sensorielles ouvre tout un réseau de possibilités d'interactions échappant à la perspective linéaire. L'un des attraits de ce monde virtuel est que quiconque y a accès peut y rencontrer d'autres «explorateurs»: c'est un nouveau monde en principe ouvert et malléable à l'infini, où la question se pose de ce qu'on peut, ou veut, y faire et éprouver.

Pour le créateur, c'est un défi passionnant de savoir quels effets dramatiques il peut tirer de ces possibilités nouvelles. La notion d'œuvre achevée s'efface derrière celle de «performance», performance du public exécutant, qui se sert à sa guise de l'œuvre comme d'un instrument dont il dépend de lui seul de jouer bien ou mal. ■



Christian Zecherisen © Sigma, Paris

L'enseignement supérieur et les nouvelles technologies



Portrait de Jacques Morin

Nous sommes tous interconnectés. Grâce à Internet, le Réseau des réseaux, nous formons — chercheurs, enseignants, artistes, formateurs, administrateurs de tous pays — la communauté intellectuelle la plus cultivée, la plus pointue, la plus polyvalente, la plus active que la Terre ait jamais connue. L'université mondiale est née.

Relier à travers le monde les universités, les instituts d'enseignement supérieur et de recherche, les bibliothèques, les laboratoires, les hôpitaux, diffuser le savoir, favoriser un enseignement personnalisé, une formation à la carte autant que le travail de groupe, l'échange d'idées et de données d'expérience et la mise en œuvre de projets collectifs, voilà, notamment, ce que permettent les nouvelles technologies de l'information et de la communication, ces NTIC dont l'explosion bouleverse, depuis quelques années, nos habitudes de pensée et de vie, et ouvre des perspectives qui font rêver.

Parmi leurs innombrables champs d'application possibles, nous avons vite compris que c'est pour l'enseignement supérieur, la recherche, la promotion et la diffusion du savoir que les nouvelles technologies — et notamment ces réseaux à haut débit capables de véhiculer les données, la voix et les images, qu'on appelle autoroutes de l'information — sont les plus riches de potentialités.

Mais l'espérance doit être tempérée quand on constate que, dans les pays riches, à côté d'indéniables avantages, tenant par exemple à la liberté d'initiative et à une certaine progression de l'emploi dans les services concernés, privatisation et déréglementation produisent, sur les plans humain et éthique, des résultats mitigés, et parfois même désastreux, tandis que, dans les pays pauvres, elles se traduisent le plus souvent par une course aux marchés où règne la concurrence la plus agressive et la plus déshumanisée.

Sur le seul plan de la production, de l'échange et de la diffusion du savoir, l'explosion de la technologie accentue encore les énormes disparités qui existent entre le Sud et le Nord. À l'intérieur des pays du Nord, elle intensifie aussi la fracture entre les initiés (ingénieurs, intellectuels, «cultivés», classes aisées) et les exclus, ceux qui n'ont pas les moyens d'accéder à l'outil télécommunicationnel.

Les pays pauvres ne sont pas dupes. Ils savent que le village mondial et le village électronique ne coïncident pas. Ces NTIC sont-elles vraiment, comme on le leur présente, un «levier pour le développement»? L'Eldorado cybernétique peut être à l'origine d'autant d'illusions destructrices que de réalisations

fécondes. Se pose d'ailleurs, d'emblée, une question de coût. Celui de l'équipement en infrastructures, en matériel, en logiciels, auquel s'ajoute celui de la formation. Déjà exorbitant pour l'Europe par rapport à l'avance américaine, ce coût n'est-il pas rédhibitoire pour des pays moins riches, et *a fortiori* pour le monde en développement, dont les aspirations à la modernité sont déjà bridées par les contraintes de la simple survie? Si l'on veut que les pays pauvres se dotent d'un minimum de NTIC, il faudra les y aider.

Sans frontières, sans limites, sans règles, le cyberspace appartient, théoriquement, à tous. Vecteur de communication par excellence, terrain d'exercice de la liberté de l'esprit, il accueille tous les «opérateurs». Mais il n'est accessible qu'à ceux qui disposent de l'électricité, du micro-ordinateur, de la connexion et du savoir-faire indispensables. Ce paradoxe rappelle l'ambivalence du mot *partage*, qui tantôt rapproche, dans la fraternité du pain rompu et distribué, et tantôt sépare, comme dans «la ligne de partage des eaux»; aussi bien, il faut séparer un tout pour pouvoir en distribuer les parties.

Partage, dialogue, échange, interactivité: l'ambiguïté de ces mots est extrême. Il s'agit, bien souvent, de la seule interactivité du sujet avec son écran, au mieux avec les données placées d'autorité au bout de la chaîne ou, dans le cadre de réseaux interconnectés comme Internet, de l'interactivité avec les seuls «pairs», spécialistes, chercheurs, experts. Mais l'interactivité relationnelle, citoyenne et dialectique, qui favorise le lien social et crée la chaleur de la vie, où est-elle? L'université a toujours été un lieu de rencontre, un espace concret où dialoguent des esprits incarnés, des êtres de chair et de sang, curieux de savoirs abstraits, mais aussi de semblables tangibles. Dans quel café, sur quelle place, autour de quel verre, les étudiants de l'académie mondiale du savoir électronique se rencontrent-ils? Les NTIC ont créé un nouveau type de communication qui tend à privilégier le dialogue sujet-machine et risque de se substituer à la communication humaine.

Paradoxe du cyberspace

Conséquence de la montée en puissance de l'audiovisuel dans la communication, le comportement de l'être humain devant l'écran est empreint de passivité. Téléspectateur avant d'être «téléacteur», le citoyen du 21^e siècle se définit le plus souvent comme un consommateur — d'images, de données, de divertissements, de savoirs. Seul l'étudiant qui a, depuis l'enfance, dominé matériels et processus interactifs, pour s'intéresser à l'essentiel et extraire la substantifique moelle de ce que l'électronique universelle apporte à sa propre croissance, peut échapper à la fascination du tout-puissant multimédia. Pour les autres, moins familiers de ces technologies, la découverte du *moyen* se fait au détriment du *message*. Autre paradoxe de la situation nouvelle: le contenu apparaît comme le parent pauvre d'une révolution axée sur les équipements, les techniques et les processus.

Mais si nous soulignons les dangers d'une telle évolution, c'est pour mieux les affronter. Il faut se réjouir des possibilités qu'ouvrent les NTIC et les exploiter, surtout compte tenu des facteurs actuellement à l'œuvre dans l'enseignement supérieur: diversification croissante de la population, et donc de la demande étudiante (du point de vue de l'âge, des aspirations, des profils

de formation), difficultés financières dues souvent à la réduction de la part du budget de l'enseignement supérieur dans celui de l'Etat, nécessité d'assouplir les formations proposées pour suivre l'évolution des besoins du marché, etc.

Il faut accompagner le changement et, si possible, le devancer. C'est à la fois pour présenter une synthèse des principales tendances de l'enseignement supérieur et pour dégager les axes de ses politiques futures dans ce domaine que l'UNESCO a récemment publié un document d'orientation intitulé *Changement et développement dans l'enseignement supérieur*. Il faut prévoir que les NTIC élargiront l'accès à l'enseignement supérieur et sa diversité, que les universités ouvertes et les systèmes d'enseignement à distance continueront de voir leur rôle s'accroître.

Apprendre sans frontières

Il faut donc tout mettre en œuvre pour que la mobilité, la souplesse, la légèreté, la rapidité accrue des NTIC soient mobilisées au service d'un vrai partage du savoir. Le mouvement se prouve en marchant: l'UNESCO n'a pas attendu que tous les espoirs soient confirmés pour lancer son programme «Apprendre sans frontières». Ses Etats membres ont décidé qu'au cours de l'exercice 1996-97, une attention particulière serait portée à l'utilisation des technologies dans le domaine éducatif. En ce qui concerne plus précisément l'enseignement supérieur, le programme UNITWIN/Chaires UNESCO poursuivra son action au service de la solidarité et de la coopération interuniversitaires. Il est notamment prévu de renforcer les chaires et les réseaux dans le domaine de l'utilisation des nouvelles technologies aux fins de l'éducation en général, et de l'enseignement à distance en particulier. Pour favoriser la diversification des moyens et des modes de transmission du savoir, il convient notamment de multiplier les centres d'enseignement à distance et les universités ouvertes.

Il faut aider les pays pauvres à se doter des nouvelles technologies, à s'équiper, à former leurs personnels, à s'intégrer aux réseaux existants, bref, à s'embarquer avec les autres pour le grand voyage de la modernité. Que serait une société mondiale de l'information où l'écrasante majorité des citoyens ne serait ni formée, ni informée? Il faut aussi, dans cette entreprise gigantesque de solidarité active, prendre la mesure des enjeux de pouvoir des NTIC et veiller à ce que l'«aide» accordée n'entraîne pas de dérive néocolonialiste. Si l'on n'y prend garde, en effet, un bailleur d'aide tentera toujours d'assurer une formation conforme à ses besoins à lui, de conseiller la mise en place d'un réseau répondant aux exigences qu'il a définies dans son contexte à lui, de faire suivre la formation par des programmes qu'il juge, lui, pertinents... ou rentables. C'est à chaque pays de définir ses besoins, de formuler ses demandes, de mettre en place ses structures, de constituer le réseau régional qu'il souhaite, conformément à ses propres aspirations.

Solidarité, coopération, aide: rien n'est plus exigeant que la vraie générosité, celle qui place l'autre au centre de son intérêt et s'efforce de lui *donner les moyens* de choisir, sans le téléguider. La révolution informationnelle est trop riche de potentialités éducatives et humaines pour qu'on la laisse se dérouler au gré des lois du marché ou de ceux qui utilisent ces lois à leur profit exclusif. Le plus grand défi du 21^e siècle sera peut-être celui-ci: faire prévaloir le progrès *avec* l'équité. ■

Fertö, de terre et d'eau

par France Bequette

De part et d'autre du chemin herbeux qui domine l'immense étendue d'eau, des échassiers s'envolent lentement, leurs longues pattes tendues dans le prolongement du corps: une grande aigrette blanche, plusieurs hérons gris, deux hérons pourpres. Les roseaux qui barrent l'horizon forment un épais rideau surmonté de légers plumets couchés par le vent. Sur une minuscule plage qui donne accès au canal tout proche, une barque repose. Fait surprenant, cette barque est équipée d'un moteur à essence et appartient à un pêcheur. Or, là où nous sommes, dans la réserve de biosphère de l'UNESCO du lac Fertö, en Hongrie, qui se double du parc national de Fertö-Hanság, seules les barques à moteur électrique sont autorisées et la pêche est interdite. Mais le très vieux pêcheur, qui ne sort que l'été et emploie des méthodes traditionnelles, heureusement fort peu efficaces, mourrait si on lui interdisait brusquement de s'adonner à sa passion.

Les roseaux masquent le lac.

Pour bien le voir, il faut monter sur un mirador de seize mètres de haut, vestige du rideau de fer démantelé en 1990. Composé de deux clôtures électrifiées emprisonnant une bande de terrain de 3 à 5 kilomètres de large, cette impitoyable frontière entre le monde communiste et l'Occident a coûté la vie à des milliers de transfuges. Mais, comme le fait remarquer Attila Fersch, forestier chargé de la communication: « Cette zone interdite aux hommes a été propice à la vie sauvage: faune et flore y ont prospéré. » Aujourd'hui des projets d'aéroports, de golfs, de bases de loisirs fleurissent un peu partout et ne sont pas toujours compatibles avec la protection de la nature. Ainsi, les vacanciers raffolent du lac...

Un paradis pour les oiseaux

C'est un lac étonnant. Il a deux nationalités: autrichien aux quatre cinquièmes dans le nord (Neusiedler See), il est hongrois dans sa partie sud (Fertö To). Long de 35 kilomètres, large de 7 à 15 kilomètres, sa profondeur, de 50 centimètres en moyenne, ne dépasse pas 1,80 mètre. Seuls deux ruisseaux et la pluie l'alimentent. Ses eaux fortement chargées en sels minéraux sont opaques, mais brun foncé sur ses bords en raison de la décomposition de la végétation aquatique. Fertö s'est formé à la fin de l'ère glaciaire. Les Romains l'appelaient *Lacus peiso* et Pline l'Ancien signalait déjà son assèchement périodique, qui s'est produit pour la dernière fois en 1865. Le paysage alentour est façonné par la déforestation, les pâturages et le creusement d'un réseau de canaux de drainage d'environ 250 kilomètres de long. Ces canaux permettent à la fois d'inonder à volonté des terres émergées et



d'accéder au lac. Sans eux, au sud, sur la rive hongroise, il serait en effet impossible de franchir les roselières, qui s'étendent sur une largeur de 5 à 6 kilomètres.

Ce n'est pas un hasard si le parc est déclaré zone de la Convention de Ramsar* depuis 1989. Ce territoire de roseaux, de mares boueuses et d'eau libre forme un paradis pour les oiseaux. On y a recensé 260 espèces. Une foule d'aigrettes, de hérons, d'oies, de grèbes y nichent. Les oiseaux migrateurs y font halte: cigognes, diverses espèces d'oies par dizaines de milliers, sans oublier le faucon pèlerin. Les eaux abritent trente-six espèces de poissons. Batraciens, reptiles et insectes prolifèrent. La flore compte 1 513 espèces, dont certaines ne poussent que sur ces sols alcalins, comme l'aster nain (*Aster tripolium*) qui les couvre d'un tapis mauve.

Le parc se reconnaît cinq fonctions. Il protège la nature; gère les terres; conduit des recherches; forme à l'environnement et organise l'écotourisme. Le manque d'argent ne rend pas la tâche facile à ses gestionnaires. De fortes réductions budgétaires contraignent les chercheurs à ne plus compter sur l'argent de l'Etat, mais uniquement sur les organismes extérieurs. Toutefois, le ministère de l'Agriculture aide financièrement la réserve à protéger trois espèces d'animaux domestiques menacées de disparition: le buffle d'eau, la vache grise de Hongrie, dont il ne restait que 282



Ce mirador, un vestige du rideau de fer, est aujourd'hui utilisé par les visiteurs du parc pour observer les oiseaux.



© Franco Bequette, Paris



© Tous droits réservés

têtes en 1960 et qui sont maintenant 2 500, et le mouton Raeka. Pour l'entretien des prés, la réserve engage des hommes du village voisin, qui les fauchent à la main. On y mène paître ensuite les bêtes qui maintiennent une herbe rase, indispensable à la survie de petits mammifères (tel le souslik, *Citellus citellus*, un écureuil terrestre) sans lesquels une espèce de faucon devenue rarissime, le sacre (*Falco cherrug*), aurait disparu. Un bel exemple de conservation en chaîne. L'autorisation d'exploiter des roseaux (*Phragmites australis*), matière première des toits de chaume, est accordée à des compagnies privées, mais seulement de décembre à février. Elle est favorable aux oiseaux dont certains préfèrent les jeunes pousses aux vieux roseaux.

Le lac Fertő (Hongrie) est appelé Neusiedler See-Seewinkel en Autriche. Sur son logo (en haut à droite), les deux oies rouges face à une oie verte sur fond blanc symbolisent les drapeaux des deux pays.

Dans cette réserve qui a tout d'une volière, le braconnage ne sévit-il pas? Attila se montre rassurant: «La chasse n'est pas ici une tradition. Nous n'avons que deux gardes pour une mosaïque de différentes zones protégées: 3 300 hectares pour la zone centrale, autant pour la zone tampon et 5 943 hectares de zone de transition.»

Pour accueillir chercheurs et visiteurs, la réserve de Fertő s'est dotée d'un bâtiment d'une extraordinaire beauté. Créé par deux architectes hongrois sur le modèle d'une plume de grande aigrette vue au microscope, cet édifice de ciment, de bois et de chaume est équipé à la fois pour l'étude et l'hébergement. Des galeries d'exposition présentent des photos de la faune et de la flore.

Des écoles, des groupes d'enseignants y viennent en stage.

A quelques kilomètres de là, dans la réserve de biosphère du lac, qui s'appelle ici Neusiedler See-Seewinkel, les Autrichiens viennent eux aussi de construire, près des rives, un centre d'accueil dominé par une haute tour d'observation. Contrairement à ce que nous avons pu constater en visitant la réserve transfrontalière Arizona-Mexique (voir *Le Courrier de l'UNESCO* de septembre 1996), aucune démarcation, ou presque, ne sépare les deux pays qui se partagent le lac.

L'union fait la faune

Les délégués hongrois et autrichiens au comité de gestion se rencontrent chaque mois et travaillent ensemble. Alois Lang est chargé de la communication. Il explique que les problèmes sont différents: «Ici, toutes les terres sont privées. Nous devons les louer aux 1 200 propriétaires après avoir évalué combien pourrait rapporter leur exploitation. Cela nous coûte 28 millions de schillings par an (soit environ 15 millions de francs).»

Trois zones composent la réserve de biosphère du côté autrichien, deux le long du Neusiedler See et ▶



© Franco Bequette, Paris

Fougères rares dans les marécages du lac Fertő.



Witfried Wisniewski © Jacana, Paris

Le sacre (*Falco cherrug*) est un faucon rarissime.



© István Anelli, Fertő, Hongrie



J.-L. Le Moigne © Bios, Paris



R. König © Jacana, Paris

► l'autre dans le Lange Lacke, une zone de marécages au sud-ouest, soit 7 600 hectares au total. S'il n'y a aucune industrie autour du lac, l'agriculture et la vigne prospèrent. Sur les rives, de nombreux villages accueillent l'été des milliers de vacanciers amateurs de pêche et de sports nautiques (sans moteur!). L'accès au lac est en effet bien plus facile sur les rives autrichiennes, moins envahies de roseaux. Les eaux sont très propres car des collecteurs ont été partout mis en place. De plus, le terrain étant parfaitement plat, les éventuels effluents agricoles n'y parviennent pas. Il n'y a pas de gardes, mais des guides qui accompagnent les visiteurs du parc admis exclusivement en semaine et autorisés à faire des randonnées de trois ou quatre heures au minimum le long de chemins prévus à cet effet. La population avoisinante bénéficie d'une excellente initiative d'Alois Lang qui, chaque trimestre, lui adresse un journal intitulé *Caquetages*, tiré à 6 000 exemplaires, mine d'informations sur la nature mais aussi sur la vie de la région.

Sur la route, un spectacle étrange nous surprend. Un homme, assis dans sa voiture, pointe par la fenêtre un fusil vers le ciel. Alois Lang confirme: «Ici, en Autriche, la chasse est encore autorisée jusqu'en 1999, date d'expiration d'un contrat antérieur à la création de la réserve, mais seulement pour les riverains munis d'un permis.» En entendant cela, Attila Fersch éclate de rire: «Les oies ne sont pas folles. Elles savent que, du côté hongrois, elles ne risquent rien!» De toute façon, un même logo unit les deux parcs-réserves: deux oies rouges face à une oie verte sur fond blanc symbolisent les deux drapeaux de l'Autriche et de la Hongrie et le même souci de laisser vivre les animaux sauvages. ■

* Ramsar: Convention relative aux zones humides d'importance internationale, particulièrement comme habitats des oiseaux d'eau.

A gauche, la grande aigrette, ou aigrette blanche (*Egretta alba*), est un des nombreux hôtes du lac Fertő.

A droite, le spermophile, ou souslik (*Citellus citellus*), est un petit écureuil terrestre essentiellement végétarien.

Ci-contre, l'aster nain (*Aster tripolium*) ne pousse que sur les sols alcalins.

initiatives

QUE FAIT LE REC?

Où s'adresse le Fonds bulgare pour la nature sauvage lorsqu'il cherche une aide pour protéger ses ours? Ou les Polonais pour développer l'écotourisme à la ferme? Ou les Tchèques pour réaliser une piste cyclable en Moravie? Ou les Roumains pour promouvoir la participation du public à la législation sur l'environnement? Réponse: au Centre environnemental régional pour l'Europe du Centre et de l'Est (REC), créé en 1990 par les États-Unis, la Communauté européenne et la Hongrie. Tout d'abord hongrois, il est devenu, en 1995, fondation internationale. Son but: aider les citoyens des nouvelles démocraties de quinze pays de l'Est à participer aux décisions concernant l'environnement. Sont concernées: l'Albanie, la Bulgarie, la Croatie, l'Estonie, la Hongrie, la Lettonie, la Lituanie, la Pologne, la République tchèque, la Roumanie, la Slovaquie, la Slovénie, l'ex-République yougoslave de Macédoine, l'ex-République de Yougoslavie et la Bosnie-Herzégovine.

Plutôt que de financer de grands projets, il choisit d'attribuer les crédits récoltés en Occident à de nombreuses initiatives, émanant d'organisations non gouvernementales, dont l'efficacité se justifie aisément. Des programmes sont établis, encourageant le partage d'expérience et promouvant la coopération transfrontière. Un exemple: la protection du Danube, qui traverse huit pays. Le séminaire organisé par le REC à ce propos permet à leurs représentants de se rencontrer et de travailler ensemble, souvent pour la première fois.

Le REC est à la disposition des organisations non gouvernementales de terrain, mais aussi des autorités locales, des gouvernements, des institutions académiques, des médias et même du secteur privé.

Le nouveau centre qui vient de s'ouvrir dans la banlieue de Budapest possède, outre une bibliothèque, un réseau de communication électronique très développé au service de tous. Il organise des sessions de formation pour adultes et pour jeunes, ouvertes non seulement aux treize pays bénéficiaires, mais aux candidatures émanant de l'Arménie, de l'Azerbaïdjan, de la Bélarus, de la Géorgie, du Kazakhstan, de la Moldavie, de la Russie et de l'Ukraine. Au-delà même des connaissances qu'ils développent, ces stages permettent de nouer des relations personnelles qui renforcent la coopération Est-Est. ■

REC, Ady Endre ut. 9-11, 2000 Szentendre, Hongrie
Téléphone: (36 26) 311 199. Télécopie: (36 26) 311 294



E. Beracassat © Apparence, Paris

DU RIZ SANS INSECTICIDES

Quatre riziculteurs philippins ont été invités en Thaïlande pour y présenter leurs techniques de culture sans produits chimiques antiparasitaires. Depuis que l'un d'eux a perdu son fils, empoisonné par un insecticide, ces riziculteurs n'utilisent plus de traitement chimique. Non seulement ils récoltent 10 000 kilos de riz à l'hectare, mais on leur achète plus cher leur riz en tant que produit de culture biologique. ■

regrouper jusqu'à 80% de la population urbaine de la planète en 2025. L'UNESCO participe à l'édification de la ville du 21^e siècle à travers divers programmes, dont la Gestion des transformations sociales (MOST), l'Homme et la biosphère (MAB), le Programme hydrologique international (PHI), le Réseau des villes du patrimoine mondial, les Enfants de la rue, les Jeunes pour le recyclage des déchets urbains. ■

AU SECOURS DU LAC VICTORIA

La plus grande réserve d'eau douce de l'Afrique, bordée par le Kenya, la République-Unie de Tanzanie et l'Ouganda, est en mauvais état. La pêche excessive et la diminution de l'oxygène de l'eau mettent en danger sa biodiversité. Plus de 200 espèces indigènes sont menacées d'extinction. Les pêcheries du lac, importante ressource économique, sont menacées. Les algues bleu-vert, potentiellement toxiques, se multiplient, ainsi que les jacinthes

d'eau, qui bloquent les voies navigables. Les maladies liées à l'eau augmentent. Aussi la Banque mondiale a-t-elle en partie financé un programme des pays riverains qui permettra de mieux gérer les pêcheries, de contrôler la pollution et d'améliorer la qualité de l'eau. ■

UN SINGE NOUVEAU RECENSÉ AU BRÉSIL

Depuis 1990, six nouvelles espèces de primates ont été identifiées scientifiquement dans la forêt brésilienne. La dernière en date est un petit sagouin à tête blanche (*Callithrix saterei*). Caractéristiques de ces singes: quoique très agiles dans les arbres, ils n'utilisent pas leur longue queue pour se suspendre, les femelles s'accouplent avec plusieurs mâles et c'est le père qui porte le nouveau-né sur son dos. ■

UNE ÎLE VERTE DANS LA BALTIQUE

Une île danoise de 30 kilomètres de long et peuplée de 45 000 habitants, proche de la côte suédoise, Bornholm compte parmi ses ressources un tourisme fondé sur la beauté et la propreté du lieu. Un plan pour l'énergie «verte» a été adopté dans les années 80: à l'utilisation du soleil et du vent s'ajoute celle des déchets. Les bouteilles entières, le plus souvent consignées, sont récupérées; le papier est recyclé ou utilisé comme litière pour le bétail; les piles usagées sont triées et récupérées dans les magasins. Le compostage domestique, qui a été encouragé auprès de familles volontaires, a diminué du quart le volume de leurs ordures ménagères. Enfin, pour éviter que les navires ne pratiquent un déballastage sauvage en mer, l'île met des installations gratuites à leur disposition. Bornholm cherche à échanger ses expériences avec d'autres lieux comparables. ■

S'adresser à Jannik Stenberg, County of Bornholm, Ullasvej 23 DK 3700 Ronne, Danemark. Télécopie: 45 56 95 73 97.

L'ANNÉE LA PLUS CHAUDE

En 1995, selon l'Organisation météorologique mondiale, la température moyenne à la surface de la Terre a été supérieure de 0,40°C à la

moyenne calculée au cours de la période 1961-1990. Certaines parties de la Sibérie ont connu, par rapport à cette même période, des températures moyennes supérieures de 3°C et la chaleur a fait de nombreuses victimes en Inde comme aux Etats-Unis. En 1995 toujours, la planète a subi des anomalies climatiques et des phénomènes météorologiques extrêmes: ouragans, pluies torrentielles, sécheresse. Au-dessus de l'Antarctique, le trou dans la couche d'ozone a atteint plus de 20 millions de km², et ce pendant une quarantaine de jours entre août et décembre, la plus longue durée jamais enregistrée. ■

LA REVANCHE DU CHANVRE

Si le chanvre indien (*Cannabis sativa indica*), source de stupéfiants, fait souvent la une des journaux, il n'en va pas de même d'une autre variété (*Cannabis sativa*) dont les fibres servaient autrefois à fabriquer des voiles, des cordages et des tissus. L'association Terre vivante s'attache à réhabiliter cette plante dont la tige donne textile, mais aussi papier, isolant, matériau de construction, ou litière pour animaux, tandis que la graine (chènevis) devient huile, aliment, savon ou lessive. Le chanvre est écologique, car il lui faut peu d'engrais et pas de pesticides. La France en cultive 6 000 hectares, mais la principale production est assurée par la Chine et la Hongrie. ■

Terre vivante, BP 20 38711 Mens, France. Téléphone: 04 76 34 80 80. Télécopie: 04 76 34 84 02.



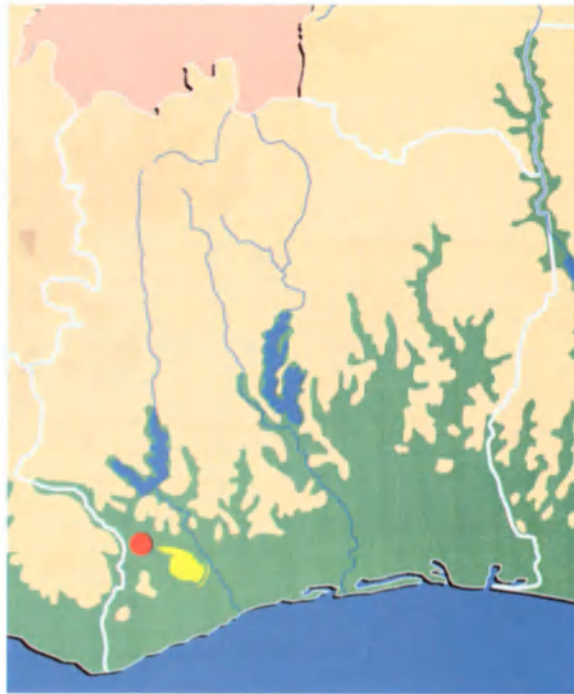
J.-P. Vanhagen © Bios, Paris

LES VILLES DU SIÈCLE PROCHAIN

Lors de la conférence des Nations Unies sur les villes, Habitat II (juin 1996), on a estimé qu'en l'an 2000 75% de la population des pays industrialisés et 45% de celle du monde en développement vivront en ville. D'ici à 2025, les proportions devraient passer au Nord à 83% et au Sud à 61%. Les pays en développement pourraient



Christian Erath © Jacana, Paris



D'une grande diversité biologique, le parc national de Taï, en Côte d'Ivoire, apparaît comme l'un des derniers échantillons représentatifs de la faune forestière d'Afrique de l'Ouest. Il est la fois Réserve de biosphère et site du Patrimoine mondial.

le parc national de Taï

par Nimrod Bena Djangrang

C'est en survolant la nature africaine que l'on en mesure toute la splendeur. Le parc national de Taï, situé dans le sud-ouest de la Côte d'Ivoire, près de la frontière avec le Libéria, révèle alors la gamme infinie de ses verts qui se mêlent aux bleutés vaporeux de l'air. Ivresse inoubliable que l'on goûte également au sommet du mont Niénokoué (396 mètres), dans le sud du parc, lorsque

l'on découvre la beauté sombre de la forêt vierge et le manège des oiseaux.

Mais revenons un peu sur terre. C'est par un décret du 28 août 1972 que le parc-refuge de la région forestière du Moyen Cavally (créé en 1926) devient parc national. Elevé au rang de réserve de biosphère en 1978, il est finalement inscrit sur la liste du patrimoine mondial en 1982.

Situé aux limites des départe-

ments de Guiglo et de Sassandra, le parc couvre quelque 454 000 hectares de forêts ombrophiles denses sempervirentes (toujours vertes), auxquels sont venus s'ajouter, en 1993, les 96 000 hectares de la réserve de faune du N'zo. Le relief de la région, surtout granitique, s'aplanit à mesure que l'on approche de la côte océane, en même temps que sa nature devient schisteuse. On y distingue deux types de sols: fragile mais protégé de l'érosion par une notable couverture végétale au nord, et beaucoup plus fertile et bénéficiant de l'influence des rivières Hana et Meno, ainsi que de précipitations importantes (supérieures à 1900 millimètres), au sud. C'est là que les 230 espèces d'oiseaux, que 47 des 54 espèces de grands mammifères de la zone guinéenne, et que les primates, les ongulés et les carnivores sont les mieux représentés.

UNE FAUNE REMARQUABLE

Les éléphants (*Loxodonta africana*), dont il ne restait guère plus d'une centaine d'individus en 1994 (sur les 1 800 recensés en 1979), contribuent dans une large mesure à la propaga-

Buffles de savane (*Syncerus caffer*).





Juan A. Fernandez © Incafo, Madrid

tion de la forêt. Le champ forestier secondaire, constitué d'espèces ligneuses, provient en partie des crotins qu'ils déposent dans les clairières et dans les jachères: les graines ayant transité par leurs intestins semblent germer plus facilement. Grand disperseur, l'éléphant sème ainsi des espèces ignorées dans certaines contrées. Les buffles de Taï (*Synceurus caffer*), autres grands mammi-

Un des nombreux cours d'eau qui traversent la forêt.

Pintades à poitrine blanche (*Agelastes meleagrides*).

fères locaux, évoluent par couples ou par troupes pouvant compter jusqu'à dix individus. Ils vivent aux abords de la Hana, de la Meno, des marécages du sud du parc et le long des anciennes pistes qui sillonnent la forêt secondaire; mais ils montrent une nette préférence pour les sous-bois denses.

Les hippopotames nains (*Choeropsis liberiensis*) se rencontraient encore autrefois au Nigéria. Leur présence n'est plus attestée aujourd'hui que sporadiquement en Sierra Leone et en Côte d'Ivoire. Vivant en couples, ils goûtent modérément au séjour aquatique et lui préfèrent de loin celui sur la terre ferme, où ils trouvent nourriture et refuge en cas de danger. Ils ne dédaignent pas non plus de s'aventurer en terrain exposé, de préférence au crépuscule: des chercheurs de la station scientifique installée à proximité du village de Taï en ont aperçu qui prenaient leurs aises sur le mont Nié-nokoué.

La population de chimpanzés *Pan troglodytes verus*, qui compte quelque 2 000 à 3 000 individus, intéresse tout particulièrement les chercheurs. En effet, les singes uti-

lisent des outils pour casser les noix, s'adonnent à la chasse organisée, au partage de la nourriture et pratiquent la division sexuelle du travail. Ils sont cependant difficiles à observer, car la présence des hommes perturbe leur vie et leur cycle sexuel, et leur taux de reproduction déjà assez bas n'augure guère en faveur d'une explosion démographique.

Le parc national de Taï recèle 230 espèces d'oiseaux, dont 28 sont endémiques à la zone guinéenne. Parmi celles-ci, huit sont menacées, dont la pintade à poitrine blanche (*Agelastes meleagrides*).

Sur les 1 300 espèces végétales supérieures dénombrées dans le sud-ouest africain, on en retrouve au moins 870 dans le parc: 80% d'entre elles sont endémiques au secteur Guinée-Congo et 10% à la région même du sud-ouest ivoirien. La partie nord de la forêt primaire humide est plutôt composée de palmiers grimpants à feuilles épineuses boursoufflées (*Eremospatha macrocarpa*), de *Diospyros mannii*, arbres de taille réduite de la famille qui compte les ébéniers, et de niangons (*Tarrietia utilis*). Les layons d'observation permettent de contempler la ▶



Jean-Philippe Varrin © Jacana, Paris



Hippopotames nains (*Chæropsis liberiensis*).

► forme en «Y» caractéristique de ces essences, dont les fûts jaillissent vers la lumière comme la forme épurée d'un homme qui, de joie, lancerait en l'air ses bras devenus multiples. Le sud du parc, du fait de son sol plus fertile et des précipitations plus abondantes, recèle une plus grande variété de plantes endémiques. On y trouve même une rareté dans la région: l'*Armorphophallus staudtii*, une espèce que l'on croyait disparue et qu'on a redécouverte en 1977.

En bordure des pistes qui, au sud, contournent la forêt vierge et conduisent à la station d'écologie du parc, on rencontre des termitières construites sur la base de troncs d'arbres morts.

PERSPECTIVES

Plusieurs menaces pèsent sur le parc national de Taï. Outre celles provenant des activités économiques humaines habituelles en zone forestière, l'arrivée, depuis 1989, de centaines de milliers de réfugiés libériens fuyant la guerre civile dans leur pays a considérablement augmenté la pression démographique sur le milieu. On peut craindre une extension des surfaces cultivables (café, cacao, palmier, hévéa) au détriment des zones périphériques de la réserve. Le braconnage et l'orpaillage sauvage sont aussi à prendre sérieusement en considération, bien que les programmes de développement mis en place ces dernières années (sous l'égide, notamment, de la fondation néerlandaise Tropenbos, du

Programme UNESCO l'Homme et la Biosphère — MAB —, et au titre de la coopération technique allemande) aient étroitement associé les riverains de la forêt de Taï.

Depuis 1988, une Cellule d'aménagement du parc, devenue Projet autonome pour la conservation du parc en 1993, est chargée de la

A CONSULTER

Yaya Sangaré, «Le parc national de Taï, Un maillon essentiel du programme de conservation de la nature», Document de travail n° 5 (1995), Programme de coopération Sud-Sud pour un développement socio-économique respectueux de l'environnement dans les tropiques humides, UNESCO, Paris, France.

conception et de la mise en œuvre d'une politique concertée de gestion. De nombreux comités villageois, groupements à vocation coopérative et organisations non gouvernementales locales ont vu le jour et travaillent essentiellement à sensibiliser les jeunes et les femmes aux problèmes de conservation. La notion de «barrière verte», c'est-à-dire la mise en avant de l'effet protecteur de la forêt contre la dégradation des conditions climatiques est au centre de cette politique éducative. ■



Les arbres de la forêt dense tropicale humide sont à feuilles persistantes et restent toujours vert.

Portrait Bogdan Khmel'nitski

par Iaroslav Issaievitch

(1595-1657)



Dans la première moitié du 17^e siècle, l'histoire de l'Ukraine se confond avec la rébellion cosaque, personnifiée par un

homme dont les initiatives modifièrent profondément et durablement la donne politique dans cette partie de l'Europe.

Plaque tournante du commerce entre l'Europe occidentale, l'Orient et l'Empire byzantin, l'Etat médiéval de Kiev se morcèle au début du 13^e siècle, sous la pression des invasions nomades et des rivalités intestines, en une dizaine de petites principautés. La principale, la Galicie-Volhynie, tombe, après une période d'indépendance relative et de résistance aux conquêtes mongoles, sous la domination du royaume de Pologne; d'autres, d'abord intégrées au grand-duché de Lituanie alors en pleine expansion, seront rattachées à leur tour, après l'Union de Lublin (1569), à la Pologne. Les rapports, de plus en plus contraignants, de la noblesse polonaise catholique avec les populations paysannes d'Ukraine fidèles à l'orthodoxie créeront peu à peu des tensions sociales, ethniques et religieuses qui suscitent, dans la première moitié du 17^e siècle, une série de révoltes. Les cosaques vont y jouer un rôle de tout premier plan.

Ardents défenseurs de leurs libertés politiques et champions de l'orthodoxie, les cosaques s'organisent politiquement et militairement en *setch* sur le cours inférieur du Dniepr (d'où leur nom de zaporogues) et choisissent pour chef — *hetman* — un officier de leurs troupes issu de la petite noblesse ukrainienne: Bogdan Khmel'nitski. C'est sous son commandement qu'auront lieu un certain nombre de soulèvements qui aboutiront, dans un premier temps, au traité de Zborów (1649).

Bon tacticien, adroit politicien et fin diplomate, Bogdan Khmel'nitski sut conclure avec les Tatars de Crimée une précieuse alliance qui lui assura maintes victoires militaires sur la Pologne. Celles-ci acquises, il engageait aussitôt des négociations de paix. A la tête d'une force de revendication plus que de conquête, il ne cherchait, au départ, ni l'extension territoriale ni la domination politique. L'autonomie était la seule ambition des cosaques. Mais, avec le temps, leur position se durcit et une série de campagnes visèrent à dégager un certain nombre de territoires de l'emprise polonaise. Un gouvernement ukrainien se forma, à la tête duquel Bogdan Khmel'nitski fit preuve d'un grand esprit politique et d'un don réel d'administrateur.

Ressuscitant l'Etat de Kiev de ses cendres, l'Etat d'Ukraine s'organisa suivant une ligne démocratique, le gouvernement central déléguant des pouvoirs aux autorités locales chargées de gérer le pays à l'échelon local. Bogdan Khmel'nitski introduisit dans les villes ukrainiennes un régime de droit à l'occidentale sur le modèle du droit municipal de Magdebourg. Chaque ville, bourg et même village disposait de sa propre

Héros, devenu légendaire, de nombreux poèmes épiques populaires, l'*hetman* Bogdan Khmel'nitski fut l'artisan du premier Etat ukrainien.



© AKG Photo, Paris

administration, au sein de laquelle les administrateurs civils coopéraient avec les autorités militaires.

Bien que les temps fussent troublés, cela n'empêcha pas Bogdan Khmel'nitski d'encourager le développement culturel de son pays, notamment en octroyant subventions et privilèges aux monastères qui, à l'époque, étaient les foyers d'éducation et de diffusion du savoir, et où s'imprimaient les livres. Boulos d'Alep, compagnon de route du patriarche d'Antioche Macarius III quand celui-ci traversa l'Ukraine pour se rendre à Moscou, exprima dans ses *Carnets de voyage* son étonnement en découvrant que «tous les Cosaques à quelques exceptions près, y compris leurs femmes et leurs filles, savent lire et connaissent la liturgie et les chants de l'église. De plus, les prêtres se chargent de l'éducation des orphelins et ne souffrent pas qu'ils errent incultes dans les rues».

Malgré tout cela, l'avenir du jeune pays n'était pas acquis. L'Ukraine était entourée d'Etats puissants et une défaite suffisait à renverser le jeu des alliances à son désavantage. Le raliement des Tatars de Crimée au royaume de Pologne força Bogdan Khmel'nitski à chercher de nouveaux alliés, qu'il trouva à Moscou, mais dont il dut reconnaître la suzeraineté en 1654. Comprenant après-coup que le tsar ne laisserait pas son autonomie à l'Ukraine, Khmel'nitski conclut alors un traité avec la Suède, qui se trouvait être en guerre contre la Pologne et la Russie. Mais la mort l'emporta en 1657 avant qu'il puisse rétablir l'équilibre des forces en faveur de l'Ukraine. Aucun autre *hetman* n'y parvint après lui. ■

Isabelle Leymarie s'entretient avec **BERNARD MAURY**

Pianiste sensible et original, brillant pédagogue, Bernard Maury est reconnu dans le monde entier comme un harmoniste hors pair. Fils spirituel et disciple du jazzman Bill Evans*, il est originaire du sud-ouest de la France, où il a grandi au sein d'une famille mélomane.

■ Vous dites volontiers que, si le rythme est le corps de la musique, l'harmonie en est l'âme. D'où votre passion pour l'harmonie...

Bernard Maury: A l'époque où, adolescent, j'ai commencé à m'intéresser au jazz, il était quasi impossible de se procurer des partitions. J'avais une formation de pianiste classique mais, n'ayant pas étudié l'harmonie, j'étais incapable de jouer du jazz sans partition. Certes, je pouvais toujours retranscrire d'oreille certaines mélodies, mais il fallait aussi trouver l'accompagnement, et mes accords rudimentaires ne sonnaient pas du tout comme ceux que j'entendais sur les disques d'Erroll Garner ou d'Oscar Peterson — pianistes dont j'admirais les couleurs tonales.

Enfin, avec un peu d'entraînement, je suis parvenu à relever certains solos. Mais apprendre des accords isolés de leur contexte ne me satisfaisait pas: je voulais comprendre le pourquoi de certaines configurations harmoniques. Pour moi, un accord n'est pas une entité isolée, mais l'aboutis-

sement d'une progression. En même temps qu'à l'harmonie, je me suis intéressé au contrepoint, qui traite du mouvement des voix. Comme Debussy l'avait bien compris, un accord possède sa couleur intrinsèque, qui crée un climat particulier, et je souhaitais construire les accords comme je l'entendais, en contrôlant la couleur tonale.

A l'âge de vingt ans, j'ai pris quelques cours d'harmonie assez élémentaires, mais j'ai surtout étudié seul, dévorant de nombreux traités, effectuant des recherches personnelles et analysant des œuvres classiques. Découvrir certains principes essentiels par soi-même est très enrichissant. Ma pratique du jazz m'a ainsi permis d'envisager l'harmonie sous un autre aspect que celui que l'on enseigne généralement dans les conservatoires. L'harmonie est une question de logique et d'oreille, mais il ne faut pas pour autant la réduire à une science trop abstraite: elle doit vivre.

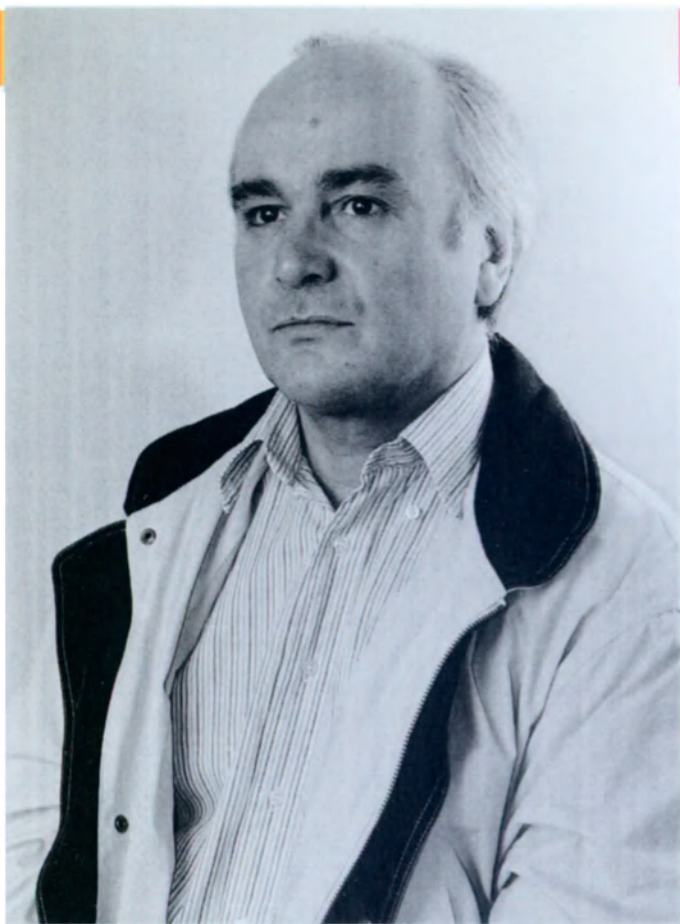
■ Comment êtes-vous venu au jazz?

B. M.: Vers l'âge de douze ou treize ans, j'ai assisté à une conférence du musicologue Hugues Panassié: ce fut une révélation. J'avais déjà entendu du jazz, mais personne jusque-là n'avait tenté de m'en expliquer l'histoire — et il s'agissait d'une culture très différente de la mienne. A Toulouse, où plus tard j'ai fait mes études supérieures, les bals universitaires étaient animés par des orchestres de jazz. J'ai commencé par paraphraser autour des thèmes, puis je me suis jeté à l'eau.

Doué d'un esprit assez analytique, j'ai cherché à comprendre comment les phrases étaient construites, j'ai imité les grands musiciens et je me suis choisi des maîtres.

■ Comment avez-vous rencontré Bill Evans?

B. M.: Il était venu se produire en concert à Paris, en 1972, avec son bassiste Eddy Gomez et son batteur Marty Morell. Bill était mon idole depuis plusieurs années et je rêvais de faire sa connaissance. Je travaillais alors dans un club parisien, avec le saxophoniste Johnny Griffin. Un soir, après notre prestation, deux Américains, qui se trouvaient au bar, sont venus bavarder avec moi et, de fil en aiguille, j'ai appris qu'il s'agissait de Gomez et de Morell. Le lendemain, un ami m'invitait à déjeuner avec Bill Evans en personne! Le courant a passé immédiatement entre nous. Par la suite, j'ai eu des moments privilégiés avec lui. Lorsqu'il s'asseyait au piano, je n'en perdais pas une miette et m'efforçais de tout assimiler. Il était parvenu au firmament du jazz — ce qu'il niait, par modestie. «Je n'avais aucune facilité, m'a-t-il confié un jour, il a fallu que je travaille beaucoup.» Il n'hésitait pas à rejouer certains passages, afin que je les comprenne bien. Il n'a jamais donné de cours, mais s'il sentait que quelqu'un était réceptif à sa musique et susceptible de saisir sa démarche, il prodiguait volontiers des explications. A cette époque j'essayais, depuis quelque temps déjà, d'analyser sa musique. Deux ans plus tôt, je n'aurais peut-être rien saisi de ce qu'il faisait.



© Tous droits réservés

■ Vous avez passé deux années au Brésil. La musique de ce pays vous a-t-elle influencé ?

B. M. : J'adorais déjà la musique brésilienne avant de vivre à Rio de Janeiro : la samba, bien sûr, mais surtout la bossa-nova — genre marqué par le jazz — en raison de sa richesse harmonique et de son atmosphère poétique. Son rythme discret met la mélodie et l'harmonie en valeur et les différents éléments s'équilibrent parfaitement. Le Brésil a enfanté des musiciens et des paroliers extrêmement talentueux, comme Antonio Carlos Jobim, par exemple. J'y ai notamment accompagné la chanteuse Maria Creuza ; et je me suis lié avec l'excellent pianiste Johnny Alf, un des précurseurs de la bossa-nova, lorsque je jouais dans un club de Copacabana.

■ Quelles qualités doit-on posséder pour étudier le jazz ?

B. M. : Il faut être très fortement motivé. Marginale comme l'est cette musique

— qui procure rarement richesse et notoriété —, il s'agit d'un apostolat plus que d'une profession. Il convient aussi d'être opiniâtre, de ne pas se laisser décourager par les premiers écueils, et de posséder oreille et sensibilité musicale, encore que l'oreille s'éduque. La rigueur dans le travail est également primordiale, mais il faut aussi savoir laisser sa part à l'imaginaire, être cartésien à certains moments et ne pas l'être à d'autres, et savoir oublier l'aspect scolaire pour s'abandonner à la création.

■ Et pour l'enseigner ?

B. M. : Avant tout, il faut aimer la musique. C'est un peu comme la foi religieuse, qui s'accompagne souvent de prosélytisme : c'est un amour vrai que l'on a envie de partager. À enseigner, on apprend beaucoup soi-même, parce qu'on est amené à démonter certains mécanismes qui sont parfois inconscients. On peut parvenir à jouer

intuitivement des idées intéressantes, mais il convient de les analyser afin de pouvoir les transmettre aux autres, ce qui ouvre au passage des horizons insoupçonnés. Enseigner est extrêmement enrichissant — mais il s'agit avant tout de donner. Je crois que si je n'avais pas enseigné, il y a des pièces que j'aurais été parfaitement incapable d'exécuter, parce que je ne les aurais pas comprises.

■ Quels sont vos projets actuels ?

B. M. : En hommage à Bill Evans, je viens de fonder à Paris la Bill Evans Piano Academy, où l'on enseigne aussi d'autres disciplines que le piano. Bill a été l'un des pianistes de jazz les plus importants de la seconde moitié de ce siècle — dans la lignée de Bud Powell et de Thelonious Monk. Le jazz contemporain lui doit énormément. Il est aussi l'héritier direct, dans le domaine du jazz, de l'école française, à laquelle appartiennent Fauré, Ravel, Debussy, Lili Boulanger et Henri Dutilleul. Outre la Bill Evans Piano Academy, j'ai deux projets de disques : l'un en solo et l'autre avec des compositions inédites de Bill Evans, que je sélectionnerai avec l'aide de sa famille. ■

* Bill Evans (1929-1980), d'abord accompagnateur dans l'orchestre de Charlie Mingus, a par la suite enregistré des albums solo : *Everybody digs Bill Evans* (1958), par exemple. NDLR

Bill Evans Piano Academy

6, rue Damiens

92100 Boulogne Billancourt — France

Tél. : 01 46 21 40 95.

Anniversaire



La couronne royale de Hongrie. La partie inférieure constitue la couronne originale envoyée par le pape Sylvestre II au roi Etienne I^{er}. La partie supérieure a été ajoutée en 1175.

© Musée national de Hongrie, Budapest

Les Hongrois européens depuis 1100 ans

par Péter Deme

Les Hongrois ont célébré cette année* le 1100^e anniversaire de l'arrivée de leurs ancêtres magyars dans les plaines du moyen Danube. Selon les sources historiques, guidés par leur chef Arpád, ils ont franchi les Carpates en l'an 895 à la demande du saint empereur romain Arnoul, qui cherchait alors à soumettre les Moraves.

Agriculteurs nomades venus des plaines à l'est de la Volga, les Magyars abandonnèrent peu à peu leurs razzias et autres pratiques guerrières pour instaurer un nouvel ordre social et politique correspondant mieux à leur mode de vie sédentaire. Le prince Géza, arrière-petit-fils d'Arpád, a été le premier artisan de ce changement, mais la fondation de l'Etat hongrois est l'œuvre de son fils, Etienne I^{er} (977-1038), premier roi de Hongrie, couronné, dit-on, le jour de Noël de l'an 1000. En ceignant la couronne qu'il avait lui-même demandée au pape Sylvestre II, il fit entrer la Hongrie dans le monde chrétien occidental. Le peuple hongrois s'apprête d'ores et déjà à célébrer, en l'an 2000, le millénaire de l'Etat hongrois, symbolique du long chemin qui sépare la tribu magyare d'autrefois de la nation occidentale d'aujourd'hui. ■

* Le 1000^e anniversaire, qui aurait dû être célébré en 1895, n'a pu l'être qu'en 1896, les préparatifs n'étant pas achevés à la date prévue — d'où le décalage d'une année dans les célébrations actuelles. NDA

NOS AUTEURS

EZIO MANZINI, ingénieur et architecte italien, enseigne le design environnemental à l'Ecole polytechnique de Milan (Italie). Il est l'auteur de nombreux articles et (en collaboration avec S. Pizzocaro) de *Ecologia industriale* (L'écologie industrielle, Milan, 1995).

STEPHEN P. HUYLER, anthropologue, écrivain et photographe américain, est actuellement commissaire de l'exposition de la Smithsonian Institution consacrée à l'art cérémoniel hindou intitulée «Puja, Expressions de la dévotion hindoue» et présentée depuis mars 1996 à la galerie Arthur M. Sackler à Washington. Il a publié, entre autres, *Peintures sacrées de l'Inde*, Arthaud, Paris, 1994.

MARGARET A. STOTT, du Canada, est spécialiste de l'histoire sociale et culturelle des Nations premières de Colombie britannique. Elle est l'auteur de *Bella Coola Ceremony and Art* (Art et pratiques cérémonielles des Indiens Bella Coola, Ottawa, 1975).

LUKE TAYLOR, d'Australie, est conservateur en chef au Musée national d'Australie. Il a publié récemment *Seeing the "Inside": Western Arnhem Land Bark Painting* (Voir l'«en-dedans», Peintures sur écorce des Aborigènes de la terre d'Arnhem occidentale, Oxford, 1996).

VIVIANE BAEKE, ethnologue belge, est conservatrice au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (Belgique).

GILLES A. TIBERGHEN, de France, enseigne l'histoire de l'art moderne à l'Université de Paris I. Membre du comité de rédaction des *Cahiers du Musée d'art moderne*, il a notamment publié *Land Art*, Editions Carré, Paris, 1995.

NILS-UDO, artiste allemand, créateur d'installations éphémères ou permanentes dans et avec la nature, ainsi que dans l'espace urbain, vient de publier *Corps-Nature*, Editions Alain Buyse, Lille, 1996.

MICHAEL ARCHER, critique d'art britannique, collabore régulièrement aux revues *Art Monthly* et *Artforum* et enseigne l'histoire de l'art à Londres. Parmi ses publications: *Installation Art* (Londres, 1994) et *Arts since 1960* (L'art depuis 1960, Londres, à paraître en 1997).

MICHEL CONIL LACOSTE, historien et critique d'art français, a notamment publié, outre son livre sur Tinguely, *Kandinsky* (Flammarion, Paris, 1979) et *Chronique d'un grand dessin: UNESCO 1946-1993* (UNESCO, Paris, 1993).

FLORIAN RÖTZER, d'Allemagne, est rédacteur au magazine *Telepolis* sur Internet. Il est l'auteur de *Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter* (La ville à l'ère numérique), Mannheim, 1995.

FRANCE BEQUETTE, journaliste franco-américaine.

NIMROD BENA DJANGRANG, poète, nouvelliste et romancier tchadien.

JAROSLAV ISSAIEVITCH, d'Ukraine, dirige le département d'histoire, de philosophie et du droit de l'Académie des sciences d'Ukraine.

ISABELLE LEYMARIE, musicologue franco-américaine.

PÉTER DEME, de Hongrie, est responsable de la Commission de célébration du 1100^e anniversaire de la Hongrie (1^{er} déc. 1994-31 mars 1997).

RECTIFICATIF

Le crédit photographique de la page de couverture de notre numéro de novembre 1996 était incomplet. Il fallait lire: Thierry Nectoux © Ask Images, Paris.

INDEX DU COURRIER DE L'UNESCO 1996

JANVIER ■ DANSE, LE FEU SACRÉ

Entretien avec Maurice Bédart. L'élan intérieur (D. Dupuis). Les langages de l'âme (W. Lambersy). Le rythme caché (E. Barba). Nijinski, Le combat de la vie et de la mort (M. Leca). Le postmoderne sous les feux de la rampe (J. Schmidt). Le corps réinventé (A. Amagasaki). Un désir d'émancipation (W. Buonaventura). Un musée vivant (A. Raftis). Un défi au temps (R. Maitra). Chronique: Recréer l'homme (F. Mayor). Patrimoine: Le temple d'Apollon Epicourios (T. Théodoropoulos). Espace vert: La Croix-Verte internationale (F. Bequette). Entretien avec Huang Hai-Tai, monstre de marionnettes (I. Leymarie). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: Offrir, c'est souhaiter (C. Lévi-Strauss).

FÉVRIER ■ VIVE LA COMPLEXITÉ!

Entretien avec Gabriel García Márquez. Pour une réforme de la pensée (E. Morin). L'arbre généalogique (Y. Chen). L'introuvable certitude (I. Eke-land). Les territoires de la psychothérapie (S. Fuks). La disparition des dinosaures (G. Bocchi et M. Ceruti). Dis-moi comment tu penses (M. Maruyama). Chronique: La voix de ceux qui ont gardé le silence (F. Mayor). Patrimoine: Olinda, la belle endormie (J. F. Rosell). Espace vert: L'île Maurice, au-delà du paradis (F. Bequette). Notes de musique: Entretien avec Chico O'Farrill (I. Leymarie). Diagonales: Les enfants et la violence audiovisuelle. Pour une «écologie de l'écran» (N. G. Nilsson). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: Le divorce de la science et de la culture (B. Russell).

MARS ■ D'OÙ VIENT LE RACISME?

Entretien avec Henri Atlan. Les mutations de la haine (M. Wiewiorka). Racistes et antiracistes (E. Balibar). L'affirmative action aux Etats-Unis (S. Steinberg). Au regard de la science (A. Jacquard). «Sous le soleil noir du racisme» (E. Canetti). Race, histoire et culture (C. Lévi-Strauss). Dossier: Pour la tolérance; Race et préjugés raciaux. Chronique: Les droits des générations à venir (F. Mayor). Patrimoine: Salamanque, L'esprit et la pierre (J. M. G. Holguera). Espace vert: Zéro déchets, une utopie? (F. Bequette). Notes de musique: Entretien avec Teresa Laredo (I. Leymarie). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: L'image et l'écrit (A. Moravia).

AVRIL ■ APPRENDRE À APPRENDRE, UNE ÉDUCATION POUR LE 21^E SIÈCLE

Former les acteurs du futur (J. Delors). Un quart de siècle après (A. Deleón). L'éducation des détenus (S. Duguid). Décloisonner la science (F. Gros). Partager les connaissances (P. Léna). Mettre la science à la portée de tous (J. V. Narlikar). L'apprentissage interactif (G. Delacôte). L'école à la croisée des chemins (R. Bisailon). L'avenir des enseignants (B. Ratteree). Enseignement à distance (entretien avec Menachem Yaari). Afrique: table rase (F. Chung). Les enfants de Confucius (Z. Nanzhao). Dossier: Eduquer pour le 21^e siècle. Chronique: 1996, Année internationale pour l'élimination de la pauvreté (F. Mayor). Patrimoine:

Talamanca-La Amistad, la demeure du dieu Sibú (F. E. González). Espace vert: Tchernobyl aujourd'hui (F. Bequette). Notes de musique: Entretien avec Jocelyne Béroard (I. Leymarie). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: La sève vitale la plus rare et la plus précieuse (M. Curie).

MAI ■ LE SILENCE

Entretien avec Hervé Bazin (M. Leca). «De la bouche de l'ancien» (entretien avec C. Wondji). Un mystérieux trait d'union (M. Smadja). Conte à voix basse des prisons argentines (M. Benasayag). La hauteur du silence (entretien avec H. Nisic). Le flûtiste soufi ou le voyage de l'âme (K. Erguner). La musique, le temps, l'éternel (E. Sombart). «Je peins ce qui n'a pas encore reçu de nom» (entretien avec Kumi Sugai). Silence au plein (C. Louis-Combet). Une expérience intérieure (J. Castermane). Chronique: La ville, l'environnement et la culture (F. Mayor). Patrimoine: Les pierres écrites de Jelling (J. Boel). Espace vert: Où va le tourisme? (F. Bequette). Notes de musique: Entretien avec Marcel Khalifé (I. Leymarie). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfant (H. Matisse).

JUIN ■ LA CORRUPTION

Entretien avec Ismail Serageldin. Les racines d'une longue tradition (B. Fontana). Un phénomène mondial (F. Lewis). Le loup dans la démocratie (D. della Porta). Les pièges de l'économie souterraine (M. Germanangue-Debare). Corruption et clientélisme (R. Andriambelomiadana). Radiographie de la société soviétique (L. Pliouchtch). Le virus du pouvoir (E. R. Zaffaroni). Que faire? (R. Klitgaard). Chronique: La presse pour la paix (F. Mayor). Livres: Histoire de l'UNESCO (J. Sopova). Patrimoine: Le monastère de Rila (C. Chiclet). Espace vert: Les nouveaux travailleurs de la mer (F. Bequette). Notes de musique: Entretien avec Galina Gorchakova (I. Leymarie). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: La culture doit être l'une des bases de la compréhension entre les peuples (A. Einstein).

JUILLET-AOÛT ■ DESSINE-MOI L'UNESCO (spécial bandes dessinées)

J.-C. Mézières. L. Cornillon. J.-C. Denis. E. Point-Vertigo. Narès. Fred. Delius. Vals. Juillard. Loustal. Terpart. Truong. D. Sire. Caro. Petit Roulet-Martiny. Aloys. Jano. A. Goetzinger. Druillet. Moebius.

SEPTEMBRE ■ CULTURE ET DÉVELOPPEMENT, OBJECTIF: VIVRE MIEUX

Entretien avec Javier Pérez de Cuéllar. Une question de choix (A. Sen). Vers une identité multiple (L. Arizpe). Le temps des artistes migrants (M. Haerdtter). Le réveil du religieux (entretien avec John L. Esposito). Une logique de dépossession (entretien avec S. Kothari). Un cercle vicieux (T. Heath). Le raz-de-marée médiatique (N. G. Canciani). Les vocations de la ville (M. Schuster). Chronique: Habiter l'avenir (F. Mayor). Patrimoine:

Les derniers jours de Chan-Chán (A. Pita). Espace vert: Le désert de Sonora (F. Bequette). Notes de musique: Entretien avec Doudou N'Diaye Rose (I. Leymarie).

OCTOBRE ■ LES MONDES DE L'EXIL

Entretien avec Werner Arber. Le pays où l'on n'arrive jamais (A. Sayad). Les enfants de la coolitude (K. Torabully). La littérature pour patrie (B. Nedelcovic). Le voyageur venu de loin (I. Kadaré). Une «identité-banien» (R. Depestre). L'exode des cerveaux (C. García Guadilla). Des réfugiés par millions (R. Brauman). L'asile, une tradition menacée (d'après P. Vianna). Chronique: La paix, un combat toujours recommencé (F. Mayor). Patrimoine: La Médina de Fès change pour rester elle-même (G. Darles et N. Lagrange). Espace vert: Palawan, la dernière frontière (F. Bequette). Action UNESCO: «Qui sommes-nous?», Les Deuxièmes rencontres philosophiques de l'UNESCO (G. Schimmel). Diagonales: La culture précède le développement (C. Fabrizio). Notes de musique: Entretien avec J. C. Cáceres (I. Leymarie). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: Il appartient à mes peintures d'exprimer et non d'expliquer (R. Tagore).

NOVEMBRE ■ LE MARCHÉ À TRAVERS LES ÂGES

Entretien avec Hervé Télémaque. D'où vient le marché (A. Caillé). Splendeurs et misères de Tlatelolco (M. R. Yoma Medina et L. A. Martos López). Le Rialto, cœur de la cité (D. Calabi). Un marché contrôlé (M.-F. Garcia-Parpet). Un pôle transfrontalier (A. Servais Afouda). Une communauté éphémère (M. de la Pradelle). Le choc des réformes (I. Levada). Un capitalisme de sociétés (H. Okumura). La mondialisation des marchés (M.-F. Baud). La bourse, un marché des valeurs (E. Vaillant). Chronique: La poésie, une école de liberté (F. Mayor). Espace vert: Le parc des volcans de Hawaï (F. Bequette). Patrimoine: Eglises baroques des Philippines (A. Fabella Villalón). Notes de musique: La voix secrète de Frederic Mompou (I. Leymarie). Anniversaire: Jean Piaget, penseur hors du commun (R. Schumaker). C'était dans *Le Courrier de l'UNESCO*: Les règles du jeu (J. Piaget).

DÉCEMBRE ■ À LA POURSUITE DE L'ÉPHÉMÈRE

Rompre avec l'esprit du temps (E. Manzini). L'instinct sacré (S. P. Huyler). Danse avec les masques (M. A. Stott). Le geste créateur des Ancêtres (L. Taylor). Peindre le corps (V. Baeke). «Land Art» (G. A. Tiberghien). Notes de travail (Nils-Udo). Installations: un art qui intègre l'espace (M. Archer). Pourquoi l'image virtuelle? (F. Rötzer). Chronique: L'enseignement supérieur et les nouvelles technologies (F. Mayor). Patrimoine: Le parc national de Tai (N. Bena Djangrang). Espace vert: Le lac Fertö, de terre et d'eau (F. Bequette). Portrait: Bogdan Khmel'nitski (I. Issaievitch). Anniversaire: Les Hongrois: européens depuis 1100 ans (P. Deme). Notes de musique: Entretien avec B. Maury (I. Leymarie).

NOTRE PROCHAIN NUMÉRO AURA POUR THÈME :

LA MICROFINANCE



L'INVITÉ DU MOIS:
JOHAN GALTUNG



PATRIMOINE:
LA VIEILLE VILLE DE COLONIA DEL SACRAMENTO
(URUGUAY)



ENVIRONNEMENT:
L'HOMME ET LES PLANTES