

le

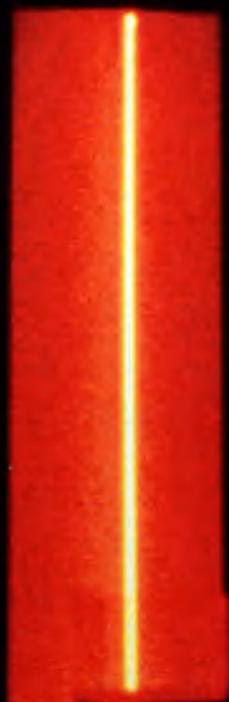


COURRIER de l'UNESCO

NUMÉRO DOUBLE JUILLET-AOÛT 1993

ENTRETIEN AVEC
**OLIVER
STONE**

QU'EST-CE QUE
LE MODERNE?



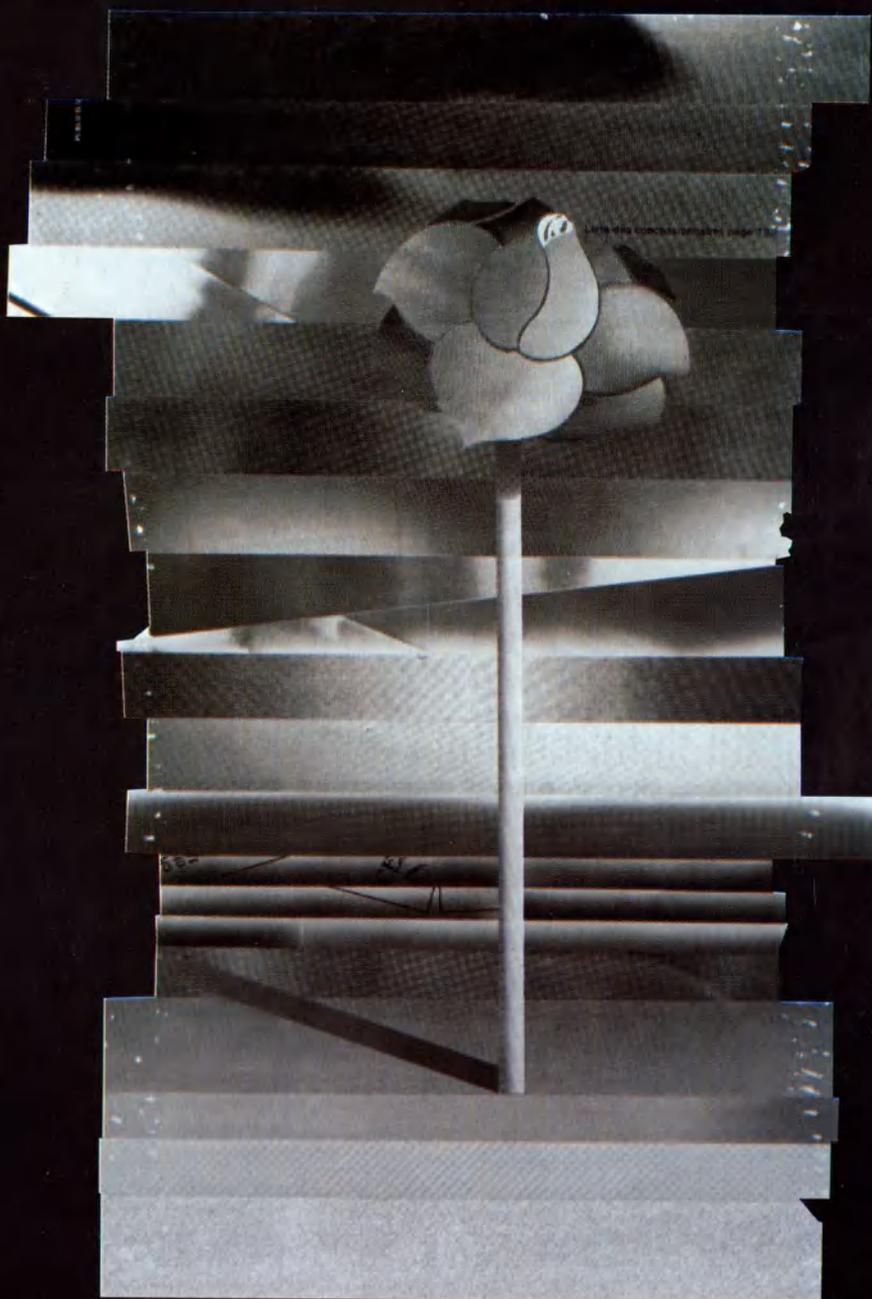
M 1205 - 9308 - 40.00 F



BELGIQUE: 490 FB, CANADA: 10 \$, CÔTE D'IVOIRE: 2800 CFA, GABON: 1200 CFA, GUINÉE: 1200 CFA, LUXEMBOURG: 280 FLUX, MALI: 1250 F.S., PORTUGAL: 1200 ESC

LE DIRECTEUR GÉNÉRAL DE L'UNESCO REÇOIT LA PLUME D'OR DE LA LIBERTÉ

Cette distinction est décernée par la Fédération internationale des éditeurs de journaux (FIEJ), qui représente plus de quinze mille journaux dans le monde. C'est la première fois qu'elle est attribuée à une personnalité qui n'appartient pas à la communauté journalistique. La réforme de la politique des médias de l'UNESCO qu'a menée M. Mayor depuis sa nomination, a souligné la FIEJ, «permet maintenant à l'UNESCO de devenir une véritable force au service de la liberté d'expression dans le monde». A l'annonce de cette distinction, M. Mayor a déclaré que c'était l'UNESCO qui était honorée à travers sa personne. «Ce prix, a-t-il poursuivi, est un encouragement et une invitation pressante à aller de l'avant. Il s'agit pour l'UNESCO de prendre une part de plus en plus active à la défense des droits de l'homme, dont la liberté de la presse est la pierre angulaire.»





QU'EST-CE QUE LE MODERNE?

12 CHANGEMENT

- 13 La preuve par le neuf**
par Aya Wassef
- 15 La course au minuscule**
par Arik Levy et Pippo Lionni
- 16 Micro-Méga**
par Yves Beauvois et Alexandra Poulain
- 18 Voler... fuser, peut-être?**
par Edmond Petit

20 DÉMESURE

- 21 Regard, image, mirage**
par Sonia Younan
- 27 Peindre la pomme**
par Nissim Merkado
- 28 La vie superlative**
par Reginald Fraser Amonoo
- 31 Corps réparé, corps en pièces**
par Bernard Teo

41 RUPTURE

- 41 Les murs du son**
par R. Murray Schafer
- 46 La tentation du désordre**
par Fernando et Diego Montes
- 49 «La troisième rive du fleuve»...**
par Roberto DaMatta

54 UN AUTRE TEMPS

- 55 Les voix de l'invention musicale**
par Isabelle Leymarie
- 60 Le narrateur, son ombre et son double**
par Simon Lane
- 64 La partition éclatée**
par Leon Milo
- 68 Rimbaud, le voleur de feu**
par Sami Nair



Notre couverture:
Le spectre du regard
(1984), vidéo, son, texte, néon et
Cécile, par Nissim Merkado.

71 ACTION UNESCO EN BREF...

74 ACTION UNESCO
MÉMOIRE DU MONDE
**La beauté tranquille de
Trinidad**
par Edouard Bailby

76 DIAGONALE
Traditions pour demain
par Diego Gradis

78 PORTRAIT
**Mahmoud Mokhtar
(1891-1934)**
par Magdi Youssef

79 LIVRES DU MONDE
**Un voyage à travers l'Europe
des lettres**
par Edgar Reichmann

80 DISQUES RÉCENTS
par Isabelle Leymarie

**82 LE COURRIER
DES LECTEURS**

33

Espace vert

73

La chronique de Federico Mayor

**Consultant spécial
pour ce numéro:
Hugues de Cointet**

OLIVER STONE

répond aux questions de
Mahmoud Hussein et Régis Debray

L'un des premiers cinéastes américains d'aujourd'hui, plusieurs fois titulaire de l'oscar du meilleur film et du meilleur metteur en scène, Oliver Stone a réalisé de nombreux films à grand succès tels que *Scarface* (1983), *Platoon* (1986), *Wall Street* (1987) et *JFK* (1992). Attentif à la réalité politique et sociale de son pays qu'il décrit sans concessions, Oliver Stone s'explique ici sur son engagement et sur les conditions du métier de réalisateur.



■ *Vous avez réalisé plusieurs films sur des sujets très délicats, ce qui n'est pas facile. Dans l'industrie du cinéma, on ne fait pas toujours ce qu'on veut, n'est-ce pas?*

— Non, ce n'est jamais facile. Ce que veulent les studios, c'est faire de l'argent. C'est toujours le problème avec ce genre de film: en vous attaquant à un sujet controversé, vous vous faites des ennemis dans certains milieux, ce qui, contrairement aux idées reçues, n'arrange pas vraiment vos affaires. Les gens ont tendance à fuir la polémique.

■ *Ils n'ont pourtant pas boudé Platoon, votre film sur la guerre du Viet Nam.*

— *Platoon* est sorti au bon moment. Le président Reagan était sur le point d'intervenir au Nicaragua, et nous craignions d'être entraînés dans une nouvelle guerre.

Il y avait dans le pays, dix-huit ou vingt ans après l'événement, un authentique regain d'intérêt pour la guerre du Viet Nam. La popularité de Reagan était en baisse et l'opinion se faisait hostile à la militarisation du pays. Le film arrivait donc à point nommé.

■ *Contenait-il des éléments autobiographiques?*

— Je me suis beaucoup inspiré de ma propre expérience au Viet Nam, où j'ai servi dans le 25^e régiment d'infanterie et dans le 1^{er} de cavalerie. Mais ce n'est pas vraiment une œuvre autobiographique: j'ai imaginé l'intrigue et créé les personnages de toutes pièces.

Dans le feu de l'action, on ne se rend pas compte de grand-chose, mais j'ai eu



Oliver Stone (au premier plan) et Kevin Costner pendant le tournage de JFK (1992).

l'impression que toutes les sections dont j'avais fait partie étaient divisées en deux avec, d'un côté ceux qui s'intéressaient aux Vietnamiens et, de l'autre, ceux qui étaient parfaitement indifférents à ce que nous faisons là. Il y avait ainsi un clivage dans chaque unité combattante. De retour chez moi, j'ai retrouvé ce même clivage: l'Amérique était très divisée, entre faucons et colombes. Deux courants fortement opposés dans un océan d'indifférence. Je me disputais avec mon père et toute ma famille. Je me sentais très seul. C'est pour exorciser ce sentiment que j'ai tourné *Né un quatre juillet*, un film sur le difficile retour à la vie civile.

■ *L'industrie cinématographique américaine affirme volontiers que la vocation du*

cinéma est avant tout de distraire. Quand Hollywood s'intéresse au passé, la vérité historique semble être le cadet de ses soucis. Qu'en pensez-vous? Le divertissement doit-il être prioritaire?

— Ce sont deux questions différentes. Certes, le cinéma doit distraire: un bon film doit vous captiver. Rares sont ceux qui iront s'enfermer pendant deux heures dans une salle obscure pour voir un documentaire. Il faut donc introduire un élément de tension, de suspense. Je crois avoir réussi à aborder de façon intéressante des sujets plutôt sérieux, et c'est pourquoi les gens vont voir mes films. En Europe, comme en Amérique d'ailleurs, il y a des milliers de films qui, reconnaissons-le, n'attirent personne. Qui voudra assister à un reportage sur le monde rural, où rien

n'est fait pour retenir l'attention du spectateur, où l'on voit, par exemple, le soleil se lever, puis se coucher, le paysan faire sa lessive... Ah! mais si ce dernier a une fille et que — hé! hé! — elle tombe amoureuse d'un garçon riche, alors la situation se complique et le public se laisse prendre au jeu.

■ *Cet élément de suspense, comme vous dites, qu'est-il au juste? Est-ce tout simplement l'antagonisme entre le bien et le mal, le combat du bon et du méchant, ou est-ce parfois un peu plus subtil que cela?*

— Un bon film déjouera vos conceptions du bien et du mal. Vous êtes convaincu que tel personnage est le méchant, mais en fait, il ne l'est pas. Quant au bon, il n'est pas non plus celui que vous pensiez. Au cinéma, rien n'est si simple. Prenez les œuvres d'Alfred Hitchcock: on ne sait jamais de quoi sont capables les personnages. Dans *Sueurs froides*, par exemple, la femme est-elle bonne ou mauvaise? Et dans *Les Enchaînés*, quel rôle joue Cary Grant? Nous brouillons sciemment les cartes!

Quant à la façon dont le cinéma traite les événements historiques, il a, j'en conviens, la réputation d'en faire un vrai gâchis. Il est certain que nous avons donné une envergure imméritée à des personnages très falots. Nous aurions même été capables de faire des films à la gloire du sénateur McCarthy s'il n'avait pas été démasqué. J. Edgar Hoover était encore un héros dans mon pays il n'y a pas si longtemps.



Une scène de *Salvador* (1986).

Mais l'histoire évolue tout le temps. Pourquoi s'en prendre au seul Hollywood? Shakespeare a bien malmené Richard III, dont on nous apprend qu'il était au fond un bon roi. Les historiens eux-mêmes auraient des comptes à rendre. Notre regard sur l'histoire change continuellement. Arthur Schlesinger la récrit à sa façon quand il met, par exemple, le président Andrew Jackson sur un piédestal. Le personnage de George Washington a été revu à plusieurs reprises; Thomas Jefferson a passé tour à tour pour

un esclavagiste, un juste, un truand. Abraham Lincoln est le seul grand homme de l'histoire américaine qui, à ma connaissance, s'en tire sans trop de dommages.

■ *Vous dites que l'histoire des Etats-Unis est périodiquement revue et corrigée, mais il y a tout de même une constante, c'est la manière dont le cinéma américain fait passer les mafieux et les bandits pour des héros. Pourquoi cette conception pervertie de l'héroïsme?*

— La glorification de la Mafia sur nos écrans est vraiment malsaine. Quels que soient les mérites des deux *Parrain* de Coppola, je pense que ces films sont contestables d'un point de vue historique, car ils magnifient la puissance de ce qu'il faut bien appeler des truands, qui ont gangrené le pays à travers les syndicats, les affaires louches — le commerce des spiritueux, Las Vegas, les juke-box —, ou encore la corruption politique. Mais le gangstérisme dans notre pays est bien antérieur à la Mafia italienne: il faut remonter à Boss Tweed, aux gangs d'Irlandais, aux détestables sociétés criminelles qui sévissaient déjà à l'époque de George Washington. Le grand banditisme a pris chez nous toutes les formes possibles. L'exalter comme nous l'avons fait est certainement, comme vous le dites, une perversion.

■ *Mais qu'est-ce qui explique le succès de ces films auprès du grand public américain?*

— C'est sans doute parce qu'au fond, nous sommes des rebelles, d'anciens proscrits de l'Europe, des durs. Nous supportons mal l'excès d'autorité, ce qui n'est pas forcément un défaut. Nous avons un faible pour Bogart et Cagney. Mais c'étaient des voyous au cœur tendre, des gangsters de cinéma.

■ *En tournant un film tel que JFK, avez-vous eu l'impression de réaliser une œuvre engagée?*

Document télévisuel utilisé
dans JFK montrant, au milieu,
Martin Luther King.

— D'une certaine manière, oui. Je n'ai pas repris la version des faits présentée par la Commission Warren, car elle avait été défendue, des années durant, par l'*establishment* et les médias. J'ai touché un point très sensible en attaquant les médias, en montrant que les gens en place n'étaient pas les seuls à avoir voulu étouffer l'affaire, que les journalistes y avaient contribué en reprenant leurs thèses à leur compte sans les avoir vérifiées — sans faire leur travail en somme.

A mon avis, le pouvoir des médias est aujourd'hui l'un des problèmes majeurs aux Etats-Unis. Dans les salles de rédaction des chaînes de télévision CBS, NBC, ABC, des hebdomadaires *Newsweek* ou *Time*, des grands quotidiens comme le *New York Times* — je pourrais citer ainsi une vingtaine de grands organes de presse —, on pense de la même façon, on rabâche les mêmes sujets. Un matraquage auquel le jeune président Clinton lui-même n'a pu se soustraire en arrivant aux affaires. Ils exercent une pression insoutenable, à laquelle aucune idée nouvelle, aucune solution originale ne résiste. J'y vois un effet pervers du premier amendement de la Constitution, dont les auteurs, il est vrai, ne pouvaient pas deviner ce que serait la puissance de la presse à l'âge de l'électronique. J'ignore quelle est la solution. Certes, la liberté d'expression est nécessaire, mais elle n'a plus aucun sens quand elle prend des proportions telles qu'elle devient, en fait, une nouvelle forme de contrainte.



■ *Comment expliquez-vous qu'il y ait un tel consensus entre cette vingtaine de grands médias?*

— Je ne peux pas vous dire d'où cela provient. Une décision est prise quelque part sur ce que sera le contenu de la presse, sur ce qui constituera l'ordre du jour ou du mois. Ce seront tantôt les sans-abri, tantôt les impôts, ou les raisons pour lesquelles il faut soutenir les militaires en Irak, ou n'importe quoi d'autre. Le journaliste I.F. Stone comparait les gens de presse à un essaim de moineaux qui s'envolent tous en même temps, dans la même direction, et reviennent tous ensemble dès que l'un d'eux prend le chemin du retour. Nous vivons dans un univers fantasque, un univers instable et incohérent où on nous dicte à tout bout de champ nos préoccupations. Cela m'agace prodigieusement.

On m'a envoyé au Viet Nam parce que les médias s'acharnaient à nous faire croire que nous devons à tout prix empêcher ce pays de tomber aux mains des communistes. Ils ont semé la pagaille aux Etats-Unis avec cette histoire! Après l'assassinat de Kennedy, ils ont tous adhéré à la thèse du

tueur solitaire qui aurait tiré trois balles et tué le Président, alors que rien ne semble le prouver.

■ *Pourquoi au juste avez-vous fait JFK?*

— Je pense que Kennedy a été supprimé pour des raisons politiques, qu'on ne voulait plus de lui au pouvoir. En premier lieu parce que dès 1963, sa politique et sa vision du monde avaient radicalement changé. Il s'était entendu avec Khrouchtchev: la même année, ils concluaient tous deux le Traité sur l'interdiction des essais nucléaires. Il négociait avec Castro à l'insu de l'*establishment*. Il avait signé un mémorandum ordonnant notre retrait du Viet Nam. Je n'invente rien, ce document existe bel et bien et il est signé de sa main: c'est le *National Security Action Memorandum 263*. Ce n'est que tout récemment que Robert McNamara a fini par reconnaître que Kennedy s'appêtait à faire retirer les troupes du Viet Nam.

L'arrivée au pouvoir de Lyndon Johnson a marqué, par contre, une escalade rapide. Le jour même de l'enterrement de Kennedy, comme je l'ai montré dans le

film, Johnson convoquait d'urgence le général Maxwell Taylor et le comité interarmées des chefs d'état-major pour intensifier notre engagement au Viet Nam. Et le jour même de l'assassinat de Kennedy, une réunion sur la question était prévue à Honolulu... Le déroulement des événements qui se sont produits dans les deux ou trois jours qui ont précédé sa mort est passionnant.

■ *Avez-vous pu accéder librement à toutes les archives?*

— Aux Etats-Unis, comme en Russie maintenant, les archives sont ouvertes au public mais, avant de lui être livrées, elles sont passées au crible de la bureaucratie. Le film a contribué à faire promulguer une nouvelle loi rendant publics les dossiers Kennedy. Mais tout document susceptible de compromettre la sécurité nationale doit être préalablement soumis à l'approbation d'un conseil spécial désigné par le Président.

Je suis certain que, s'il avait vécu, Ken-

nedey aurait mis un terme à la guerre froide avec Khrouchtchev vers la fin des années 60, durant son second mandat. Vous remarquerez que, peu de temps après l'assassinat de Kennedy, Khrouchtchev était écarté du pouvoir. Je suis persuadé que le sort des deux hommes était lié. Si j'attache une telle importance à ces événements, c'est parce qu'ils ont infléchi le destin de l'Amérique, et sans doute aussi le cours de l'histoire de ce siècle.

■ *JFK mêle les images d'archives à la fiction. Certains de ces documentaires n'ont-ils pas, en fait, été tournés pour les besoins du film?*

— Si, presque tous. Il y a bien quelques images d'archives authentiques au début, mais pas autant qu'on le croit généralement. Les scènes d'autopsie, par exemple, sont toutes reconstituées, à l'exception d'un plan final où l'on distingue clairement le visage de Kennedy. Vous aurez certainement remarqué qu'il était intact, ce qui n'aurait pas été le cas s'il avait été atteint, comme on l'a prétendu, à l'arrière du crâne.

■ *Ce mélange de réalité et de fiction confère au film une efficacité indéniable. Mais ne pose-t-il pas aussi, quelque part, un problème d'éthique?*

— C'est une critique que l'on m'a déjà faite, et ma réponse est toute prête: à la guerre comme à la guerre. Nous avons affaire à des gens qui ont berné le pays, accommodé cette histoire à leur convenance. Ils n'ont reculé devant aucun coup bas, et moi non plus: je fais feu de tout bois. Oui, j'ai pris parti.



Ci-contre, *Né un 4 juillet* (1989), avec Tom Cruise dans le rôle principal. Page de droite, une scène de *Platoon* (1986).



■ *Est-ce que ce film a changé quelque chose?*

— Tous les films finissent, consciemment ou non, par influencer l'opinion. Celui-ci a eu, je crois, pour effet de discréditer le pouvoir en place. Quelque 20 millions d'Américains l'ont vu. Et il ne se trouve plus un seul jeune, aujourd'hui, pour croire que Lee Harvey Oswald était un tireur solitaire. Les journalistes y regardent à deux fois avant de se risquer à une telle affirmation.

■ *Serait-il concevable de tourner aujourd'hui, aux Etats-Unis, un film sur l'engagement des Américains dans la guerre du Golfe, avec le président Bush dans le rôle du héros, ou de l'anti-héros?*

— Encore un scénario orwellien, mais celui-là n'est pas pour moi. Je le laisse à d'autres. Quelqu'un m'a dit que la guerre

du Golfe n'en était pas une, que c'était une dramatique télévisée. Nous n'avons eu à déplorer aucun tué et nous ignorions qu'il y avait eu tant de morts en face. Les événements avaient fait six fois la couverture du magazine *Time* avant même le déclenchement des hostilités et, à la fin, Saddam Hussein n'avait plus rien à envier à Hitler, pas même la moustache! Il a été démonisé, on a fait de lui un monstre aux yeux des Américains. Nous étions prêts à nous ruer à la curée. Revivre ainsi les dérives du patriotisme est difficilement supportable.

■ *A propos de patriotisme, à l'âge d'or du cinéma, les Américains étaient fiers d'Hollywood. Aujourd'hui, des étrangers en achètent des parts et ne tarderont peut-être pas à se l'approprier entièrement. Qu'en pensez-vous?*

— L'industrie cinématographique ignore les frontières. Au cours d'une carrière, on est amené à travailler avec toutes sortes de gens, des producteurs différents, des personnes avec qui on n'aurait jamais cru pouvoir collaborer. *JFK* a été réalisé avec des capitaux français, israéliens et allemands. Les Italiens ont financé *The Doors*, les Anglais *Salvador* et *Platoon*. Tous ces acteurs internationaux aiment participer, entrer dans la danse. C'est ce qui me plaît dans ce milieu.

■ *Vous y êtes donc favorable?*

— Bien sûr, c'est une bonne chose. Sinon comment tous ces films pourraient-ils être réalisés? Ils nécessitent d'énormes investissements.

■ *Que faites-vous de la liberté de créer? Peut-elle subsister dans ces conditions?*

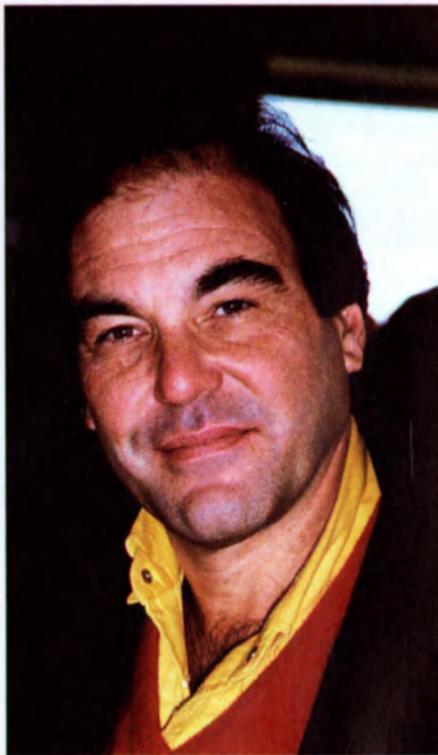
— Seulement si vous pouvez vous le permettre. Si vous réalisez un film qui rapporte de l'argent, on vous soutiendra. Pour ma part, je m'en sors tout juste: *Salvador* a fait un bidé, mais *Platoon* a été un succès, aussi m'a-t-on donné carte blanche pour les deux films suivants. Tous les deux ont obtenu de bons résultats, et j'ai pu tourner *Né un quatre juillet*, lequel a bien marché aussi. J'ai acquis un peu plus de liberté, et j'ai donc décidé de me lancer dans *JFK*. On ne m'aurait jamais permis de tourner ce film à mes débuts, mais à ce stade de ma carrière on m'a laissé faire, et ça a marché.

■ **Comment expliquez-vous l'échec de *Salvador*?**

— C'était politique. Quand le film est sorti, au début de 1986, nous étions encore en plein reaganisme. Les critiques l'ont éreinté. Le *New York Times* a même parlé à son propos de propagande à la Costa-Gavras. Pourtant, la plupart des éléments contenus dans le film, y compris la complicité américaine, se sont révélés véridiques au cours de ces dix dernières années.

■ **Vous voyez-vous parfois comme l'héritier de ces chevaliers errants, qui jouissaient autrefois de privilèges mais avaient aussi des devoirs, des valeurs sacrées à défendre?**

— Votre comparaison est très juste. Lorsque l'on se trouve comme moi dans une situation privilégiée, que l'on dispose du pouvoir de réaliser des films difficiles,



il faut savoir en profiter. Sinon, on risque de perdre tout crédit.

— Pour moi, le moment est favorable. Je viens d'achever le tournage de *Heaven and Earth (Le Ciel et la Terre)* en Thaïlande et au Viet Nam, qui retrace trente ans de la vie d'une paysanne vietnamienne. Ce n'était pas un film facile à réaliser.

■ **Votre public est-il essentiellement américain, ou vous adressez-vous au monde entier?**

— La plupart de mes films ont fait plus d'argent à l'étranger qu'aux États-Unis — deux fois plus dans le cas de *JFK*. Ils ont donc une bonne audience internationale. J'éprouve le besoin d'une vision plus universelle pour m'aider à mieux me comprendre moi-même. Et je pense que les cinéastes ont tendance à sous-estimer l'intelligence et les capacités de perception de leur public.

■ **Les gens peuvent avoir envie, parfois, de s'identifier à une bonne cause.**

— *JFK* n'avait rien de ce qu'on appelle un

film commercial. Il durait trois heures, était truffé de dialogues et avait un scénario compliqué. Mais j'étais décidé à le faire, même si ce devait être un four complet. Je ne pensais pas qu'il passerait aussi facilement auprès du spectateur moyen. Mais le message a été reçu cinq sur cinq. C'est une des expériences les plus instructives de mon existence, et qui montre bien que les gens sont plus intelligents qu'on ne veut bien nous le faire croire. Même s'ils ne comprennent pas tout d'emblée, ils sont prêts à revoir le film, en vidéo ou autrement, pour combler les lacunes.

■ **Comment expliquez-vous l'engouement universel dont bénéficient certaines productions hollywoodiennes, et de façon plus générale la culture populaire américaine?**

— L'Amérique a le vent en poupe et le monde dans son orbite. On apprécie sa musique, on copie son allure, on mange des hamburgers... Les jeunes veulent s'affranchir des contraintes du monde des adultes et du poids des traditions. C'est plus amusant — plus *fun*, un concept dont s'inspirent bien des films hollywoodiens. Ils sont légers, divertissants. Voilà, je crois, qui répond à votre question.

■ **Mais tous les films d'Hollywood n'ont pas eu le même succès...**

— Ils n'avaient peut-être pas trouvé cette juste, cette tolérable légèreté de l'être...



QU'EST-CE QUE LE MODERNE?

Insaisissable et contradictoire, fluctuant, le moderne n'est figé par aucune définition, même provisoire. Paradoxal, le moderne est toujours en querelle. Le moderne est ce qui rompt avec sa définition. Ou bien le moderne est ce qui se définit contre, par défaut, en creux.

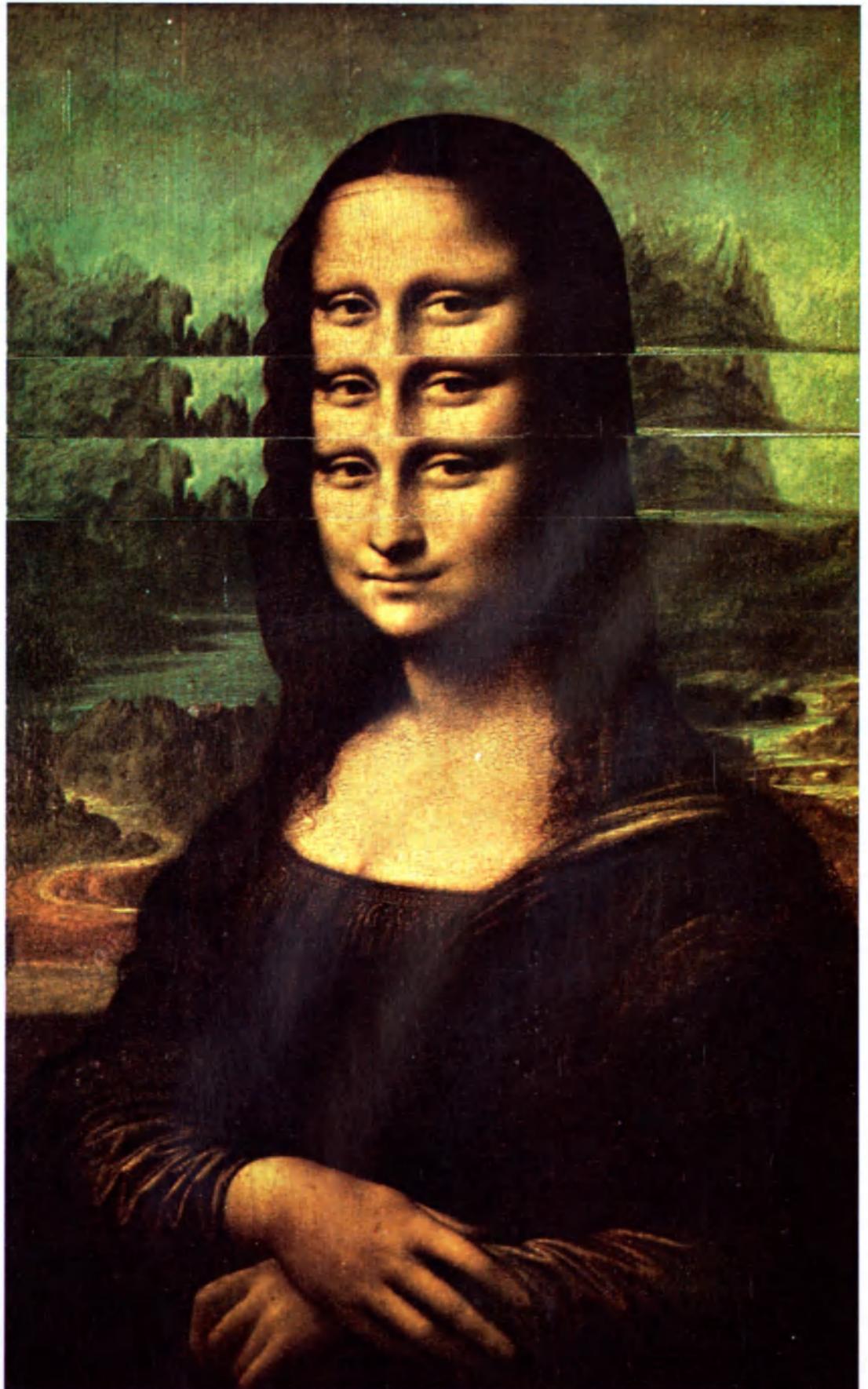
Il y a des choses modernes. Des choses, c'est-à-dire des objets, mais aussi des fonctions, des qualités et des comportements. Le disque compact est moderne, la greffe d'organes et la ferveur écologique aussi. Extra-fort, hyper-doux, athlètes et détergents; minuscule et gigantesque, de l'électronique à l'architecture: les voilà, les témoins du moderne. Ce sont eux, dans leur démesure et dans leur précision, qui nous suggèrent ce qui *est* moderne. Il faut prendre la modernité au piège de ses objets, dans un filet de signes, d'indices et d'images.

Le *Courrier* a interrogé des femmes et des hommes d'horizons, de cultures et d'expériences différents — artiste, écrivain, architecte, musicien, philosophe, médecin, ingénieur — qui ont accepté de se livrer au «jeu de piste» du moderne, à partir de quelques indices: fragment, regard, désordre, miniature, nouveau, sonore, invisible...

À l'arrivée, certains de ces indices se sont envolés, des signes nouveaux sont apparus... Reste un recueil de signes et d'images, quelques-unes des innombrables figures de la modernité.

CHANGEMENT

*Le nouveau
succède
désormais au
nouveau. Il est
devenu une
valeur en soi.
L'attitude
moderne par
excellence,
c'est de trouver,
sans cesse et
partout, un
sens nouveau à
ce qui existe
déjà, y compris
à l'ancien.*



La preuve par le neuf

par Aya Wassef

NOTRE quotidien nous confronte en permanence à des produits nouveaux, à des idées nouvelles. Nouvelles politiques économiques ou sociales, nouvel ordre mondial, mais aussi nouvelle formule de lessive, nouveau goût d'un biscuit, nouvelle édition d'un journal... tout semble nous faire croire que la nouveauté d'une chose l'inscrit, de fait, dans la modernité, que le mot «nouveau» suffit en lui-même, telle une formule magique, pour faire basculer son objet dans la modernité. Plus qu'une relation d'évidence ou un lien de cause à effet, le nouveau constituerait donc aujourd'hui la voie directe et express de la modernité.

Dans un sens premier, est évidemment nouveau ce qui n'existait pas avant, mais au-delà, c'est l'utilisation à grande échelle du mot «nouveau» qui est significative, à la fois d'un état de fait et d'un état d'esprit. Car, s'il y a toujours eu création de nouveauté, le fait de souligner le caractère nouveau d'une chose pour en augmenter l'attrait est loin d'avoir toujours existé, et l'engouement qu'il suscite encore moins: le «bon sens populaire» a longtemps décrété que ce qui était nouveau n'avait pas fait ses preuves, n'avait pas forcément de valeur, pouvait même être dangereux.

LE NOUVEAU EST MORT, VIVE LE NOUVEAU!

On observe aujourd'hui une tout autre perception du nouveau: comme un tribut à payer, il faut faire nouveau pour avoir le droit d'être moderne. On en arrive rapidement au paradoxe d'une société dite «moderne» et même «post-moderne» qui serait encore, à travers cette recherche frénétique de la nouveauté, en quête de sa modernité.



En attribuant au nouveau une valeur en soi, ceux qui, les premiers en Europe, se sont proclamés Modernes entendaient marquer leur rupture avec la tradition. Ce choix du nouveau comme valeur symbolique était une invitation à se lancer dans l'inconnu, au risque de déstabiliser l'ordre établi. Mais alors que, pour les intellectuels et les artistes, la modernité était rupture, le nouveau a suivi son propre destin au sein de la société modernisée.

La modernité est allée de pair avec l'ensemble des découvertes et des progrès scientifiques, l'industrialisation et la production de masse, la société de consommation, le développement des médias et la démocratisation de la culture. Le nouveau, lui, est passé dans les mœurs. Il s'est généralisé en même temps que se sont installés une industrie et un commerce de la nouveauté. Il s'est vidé de sa valeur révolutionnaire de rupture avec la tradition, de son originalité, de son avance sur son temps. Il s'est vidé de sa modernité. La production de nouveau est rapide — société de consommation oblige — et elle rend désuète la nouveauté qu'elle ne cesse de remplacer. Le contraire du nouveau n'est pas l'ancien, c'est un nouveau d'hier passé de mode. C'est un nouveau

Ci-dessus, parure moderne lors d'une réunion tribale en Papouasie-Nouvelle-Guinée.

Page de gauche, *M.L. horizontale V (1969)*, par Roman Cieslewicz, collage sur le thème de *Mona Lisa* ou *La Joconde*, le célèbre tableau de Léonard de Vinci.

AYA WASSEF, essayiste égyptienne, est consultante pour une agence de communication parisienne.

éphémère, un nouveau qu'on fête, qui est source d'émotion pour la seule raison qu'il est nouveau, dans un instant d'éternité. Le nouveau, exaltation suprême du présent dans la négation du passé, est devenu le comble d'une modernité poussée à son paroxysme.

LA VALSE DES VALEURS

Ainsi vidé de sa substance, le nouveau véhicule désormais les valeurs phares de nos sociétés. Médiatisé à outrance, il est devenu lui-même média. Nouveau produit *plus performant*, nouvelle cuisine *plus saine*, nouveaux ordinateurs *plus conviviaux*, nouveau mode de vie *plus écologique*, nouvelle télévision *plus interactive*... S'appropriier, en les intégrant — en les consommant à travers des produits qui les présentent comme valeurs — la performance, l'écologie, la convivialité, le bien-être, est le processus sur lequel repose la commercialisation des produits de consommation, qui offre à chacun sa part de modernité. On acquiert du nouveau pour s'attribuer les valeurs qu'il incarne, pour être moderne. Mais une valeur qui participe à la modernité d'une société ici et maintenant, n'est pas forcément pré-

Centre de fabrication de circuits électroniques à Silicon Valley en Californie.



sente ailleurs, ou à un autre moment. Dans un rapport espace-temps bouleversé par des moyens de communication de plus en plus complexes et rapides, la modernité semble jouer un véritable tour de passe-passe à l'histoire et à la géographie. C'est avec un petit décalage historique que le moderne défini dans les pays occidentaux industrialisés — dits du Nord — s'exporte dans les pays du Sud, aussi ce qui devient un événement moderne ici est-il déjà une affaire classée là-bas.

Et inversement, ce qui est tradition ici est moderne là-bas. Dans les pays «en développement», ce qui est nouveau et moderne est souvent lié à l'équipement en objets, en produits qui viennent de l'Occident (lequel a dépassé cette étape dans le temps), alors que la modernité dans les pays industrialisés tient souvent au regard qu'on porte sur son objet; on aboutit ainsi au paradoxe d'un «retour aux sources porteur de modernité», ou encore de «modernité de l'ancien». Le sort du «naturel» est révélateur: il est une des valeurs-clés d'une modernité qui promeut le respect de l'environnement naturel de l'homme, l'écologie, le bien-être, le côté sain des nourritures naturelles, sans traitements chimiques, de la médecine naturelle, issue de traditions millénaires. Le naturel n'est pas nouveau, c'est l'attrait qu'on lui trouve aujourd'hui comme nouvelle valeur porteuse qui l'inscrit dans la modernité.

L'EMPIRE DU NÉOLOGISME

La modernité est résolument là, dans cette nouvelle approche de l'existant: plus que le nouveau, c'est la logique du nouveau qui est moderne, c'est dans le néologisme, comme façon d'opérer, que se trouve la modernité.

Le processus du néologisme crée du nouveau en donnant un sens nouveau à ce qui existait déjà. Ainsi, le réalisateur d'images de synthèse qui déforme à volonté des images réelles numérisées, l'architecte qui transforme une gare en musée, le styliste de mode qui détourne de leur usage initial les matériaux sophistiqués de l'industrie spatiale pour créer un vêtement, le dessinateur qui crée un meuble à partir de matériaux recyclés font du nouveau par déformation, dérivation, emprunt, composition, détournement de sens... Ces paramètres sont le propre du néologisme, comme ils sont le propre d'une attitude, qui passe aujourd'hui pour moderne, dans une société qui s'est détachée de toute perspective historique pour s'installer dans le présent continu. On fait du nouveau avec de l'ancien et on rend proche ce qui est lointain, le tout revu et corrigé par le regard moderne qu'on porte dessus.

Logique du nouveau, logique de la récupération et de la recomposition, logique qui se moque de la temporalité puisqu'elle rapproche dans l'espace ce qui est éloigné dans le temps, le néologisme, oui, est résolument moderne. ■



La course au minuscule

par Arik Levy et Pippo Lionni

Ci-dessus, «Monsieur», robot miniature.

QUAND on parle aujourd'hui de télécommunications et de voyages intercontinentaux, on a tendance à s'exclamer que le monde est bien petit. C'est une image, bien sûr: le monde n'a pas vraiment rétréci. En revanche, il est exact qu'une bonne partie des outils et des appareils dont nous nous servons couramment sont de plus en plus petits — au point qu'on peut dire sans exagérer que la miniaturisation est un des traits les plus marquants — et les plus déconcertants — de la vie moderne.

La miniaturisation soulève beaucoup de questions et apporte bien peu de réponses. Qu'est-elle au juste? Quand peut-on dire qu'un objet est miniature? Avons-nous la moindre idée de ce que doivent être les dimensions «correctes», opti-

males, d'un objet — une caméra ou un téléphone par exemple? Et dans ce cas, suivant quels critères les définissons-nous? A l'heure où un agenda de poche est capable de stocker dans sa mémoire électronique toutes les informations contenues dans les piles de documents qui s'entassent sur nos bureaux, que deviennent les canons qui gouvernent depuis toujours notre sens des proportions?

Enfin, quelles sont les conséquences psychologiques et physiologiques de la miniaturisation? Après tout, la forme et la taille des objets qui nous entourent ne peuvent manquer d'influer sur les rapports que nous entretenons avec eux. Dans cette interaction dynamique, la miniaturisation d'un élément peut produire des effets inattendus. Un poste de télévision que l'on a réduit à

la taille d'un paquet de cartes à jouer n'est plus en proportion avec le fauteuil, la table ou le buffet qui meublent notre salon, et l'image mobile qui défile sur son écran n'a plus l'aspect statique d'un tableau accroché au mur ou d'une couverture de magazine. Nous pouvons emporter un tel poste partout où nous allons, il devient une sorte d'appendice. Chez nous, nous le plaçons n'importe où, et il se fait aisément oublier. Nos réactions à la petitesse relative des objets ne sont pas indifférentes: elles donnent à penser qu'il y a une limite à la course, jusqu'ici effrénée, à la miniaturisation. A mesure que les objets deviennent plus petits, nos doigts qui les manipulent paraissent plus gros...

Les objets miniaturisés semblent bien adaptés à leur environnement, puisqu'ils sont prévus pour occuper le moins de place et consommer le moins d'énergie possible. Parallèlement, ils nous permettent de nous affranchir des contraintes spatiales et temporelles: ainsi, l'une des façons d'échapper à l'ambiance hostile du métro est de se réfugier dans le cocon sonore d'un baladeur. Bien sûr, la convivialité des objets miniaturisés a ses limites et certaines réductions nous mèneraient à des extrémités insensées. Ainsi, rien ne nous empêche d'imprimer cette revue au vingtième de son format habituel et de réaliser ainsi de belles économies d'encre, de papier, de temps, de frais postaux et de transport. Mais on aurait aussi le plus grand mal à la lire à l'œil nu.

Nombre d'articles au format réduit, tels que les micro-ordinateurs ou les téléphones portatifs à commandes numériques, font aujourd'hui partie de notre paysage familier. Au Japon, on a mis au point, en s'inspirant des techniques les plus fines de l'horlogerie, un robot lilliputien répondant au nom de «Monsieur». Il est équipé d'un moteur microscopique à haut rendement énergétique et d'un oscillateur à quartz ultra-compact qui lui permet de réaliser, pendant un temps indéfini, des mouvements d'une extrême précision. Les applications de «Monsieur» promettent d'être nombreuses, dans l'industrie comme en médecine. Imaginez qu'on vous injecte un minuscule robot qui se fauflerait partout, contrôlerait toutes vos fonctions organiques et effectuerait, le cas échéant, les réparations qui s'imposent!

Tous les objets ne se prêtent pas à la miniaturisation. Les meubles, les vêtements et les ustensiles de cuisine subiront peut-être, dans les années qui viennent, de grandes transformations. On pourra les ramener à leur expression la plus simple, la plus minimale. Mais il est peu probable qu'on veuille vraiment les miniaturiser. ■

ARIK LEVY,

d'Israël, travaille à l'échelon international comme concepteur graphique indépendant. Il est assistant dans une unité de l'Ecole nationale supérieure de création industrielle (Paris).

PIPPA LIONNI,

américain, co-fondateur de l'agence parisienne de design «Integral Concept», dirige une unité de l'Ecole nationale supérieure de création industrielle (Paris).



Micro-Méga

par Yves Beauvois et Alexandra Poulain

LE constat peut sembler paradoxal: à l'époque où la modernité pense se loger dans un certain gigantisme se développe également la tendance inverse, la tentation du très petit, ou la volonté de réduire l'espace — des bonsaïs japonais aux puces informatiques. S'agit-il de deux démarches fondamentalement différentes? Ne peut-on, au contraire, les percevoir comme deux manifestations opposées d'un même mouvement de la modernité?

Parler de modernité au présent, c'est nécessairement s'inclure comme sujet dans un discours réflexif: il n'y a de modernité que par rapport au moment où elle est énoncée. Ce moment est donc défini, explicitement ou non, comme une rupture dans la temporalité civilisationnelle ou culturelle. Or, quelle rupture plus perceptible, voire spectaculaire, que celle qui consiste à étonner l'œil en lui proposant une surdimension de son paysage quotidien? Agrandir pour renou-



gigantesque: des gares-cathédrales aux temples des grands magasins, en passant par les usines-châteaux-forts, le moderne bouleverse l'espace quotidien en l'urbanisant. La ville devient le lieu attrayant, mais agressivement conquérant, de la modernité.

Face à la raréfaction rapide de l'espace, soudain menacé de saturation par le gigantisme, la modernité pour survivre réagit et s'invente un nouvel enjeu, symétrique du premier: la réduction toujours plus poussée des objets, accusés de prendre trop d'espace. Le vingtième siècle est celui des technologies *de pointe*, expression symptomatique. Electronique, informatique, bureautique, domotique, télématique déferlent avec un impératif commun: la miniaturisation.

Gigantisme et miniaturisation, en coexistant, procèdent pourtant d'une même démarche: faire appel à une technique de plus en plus élaborée afin de maîtriser l'espace. En recourant ainsi à l'intelligence, la modernité se dévoile comme démonstration de pouvoir. Au service d'une efficacité volontariste, la double tentation du très grand et du très petit rejette la recherche de l'harmonie et de son corollaire, la sagesse. Le moderne a besoin de démesure. Il pourrait bien constituer, à certains égards, une nouvelle manifestation de l'*hybris*, concept dont se servaient les Grecs pour caractériser la barbarie. Est-ce entièrement un hasard si gigantisme et miniaturisation fusionnent dans l'arme atomique, aussi réduite par sa taille qu'immense par sa puissance de destruction?

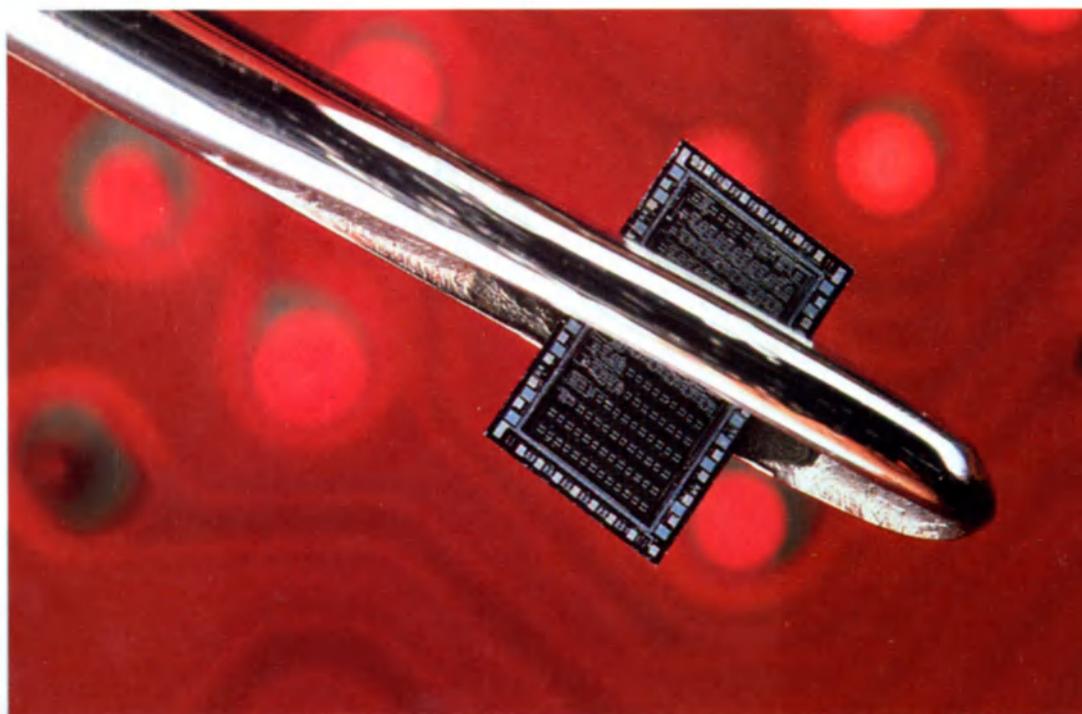
Les modernes, des barbares? Des titans aussi, qui prennent le risque de se mettre constamment en danger en osant faire trembler, sur leurs fondements, toutes les normes établies. ■

veler. Cette tendance s'exprime dans un mythe aussi connu que celui de la tour de Babel, où la volonté de transcender les limites de l'humanité passe par le défi monumentaliste. L'inscription du gigantesque dans l'espace suggère ceci: l'attitude moderne est celle qui permet à l'homme d'exister dans la durée, de faire face à l'angoisse que suscitent les contingences du temps.

Cette attitude se systématise et prend une ampleur inédite au 19^e siècle. Le triomphe de la révolution industrielle permet la multiplication du

En haut à gauche, l'Arche de la Défense à Paris.

Ci-dessous, puce électronique dans le chas d'une aiguille.



YVES BEAUVOIS,

professeur français, enseigne l'histoire à l'Institut d'études politiques de Paris. Il a déjà publié *Les Relations franco-polonaises pendant la «Drôle de Guerre»* (L'Harmattan, Paris, 1989).

ALEXANDRA POULAIN,

professeur française, enseigne l'anglais à l'université de Caen (France).



Voler... fuser, peut-être?

par Edmond Petit

Au commencement était l'oiseau, dans le ciel. Et l'homme, collé au sol, qui voulait l'imiter.

«L'oiseau... par son incitation au vol, fut seul à doter l'homme d'une audace nouvelle», constate Saint-John Perse¹.

Quand l'homme eut compris le mécanisme de l'oiseau, il commit l'erreur de croire qu'il pourrait se construire des ailes et qu'il aurait assez de force pour les actionner.

Alors, en attendant des ailes efficaces — et surtout un moteur — l'homme de l'Antiquité (le moderne de son temps) fit d'abord voler les dieux, demi-dieux, génies et héros. C'est l'affaire d'Icare, toujours présent dans la littérature et dans l'imagerie de tous les temps. Sans oublier son père, l'inventeur Dédale.

Tapis magiques, manteaux de plumes, chevaux ailés... L'homme est d'abord enlevé par des griffons, des aigles, des oies. Avant de songer à s'envoler tout seul, il s'exerce à tomber. Une longue théorie de sauteurs en profondeur vont apparaître, qui se briseront les os.

Un jour, un voyant est bien près de trouver la solution. Léonard de Vinci entrevoit la machine volante, l'hélicoptère, le parachute. Peut-être, si l'on en croit ses *Carnets*, fit-il des essais.

A quelque temps de là, Descartes et le père Mersenne échangent une correspondance édifiante «à scavoïr si l'art de vollar est possible... et si les hommes peuvent vollar aussi haut, aussi loin et aussi vite que les oiseaux...».

Cyrano de Bergerac invente «six moyens de violer l'azur vierge». Le marquis de Bacqueville tente de traverser la Seine avec des ailes et le père Gallien estime que «l'art de naviguer dans les airs» sera possible en se laissant porter sur des «radairs» le long des courants (jet-streams?) «à la hauteur de la région de la Grêle».

MACHINES VOLANTES

Tous ces précurseurs, curieusement, ont trouvé la solution: il suffit de mettre en marche un «mécanisme ingénieux». On verra souvent reproduite la formule, mais jamais avec plus de précision! N'est-ce pas ce que proposait déjà Roger Bacon, en

EDMOND PETIT,
de France, ancien pilote de reconnaissance et membre fondateur de l'Académie nationale de l'air et de l'espace, est l'auteur, entre autres, d'une *Nouvelle histoire mondiale de l'aviation* (Albin Michel, Paris, 1991).



Ci-dessus, effigie d'Icare lors de la Fête des citrons à Menton (France).

Ci-contre, flotte de vaisseaux spatiaux imaginée par le peintre contemporain Julien Baum.

Ci-dessous, expérience de vol menée au début du siècle par les frères Wright, précurseurs de l'aviation américaine.

1250: «On peut faire des machines pour voler, dans lesquelles l'homme, étant assis ou suspendu au centre, tournerait quelques manivelles qui mettraient en mouvement des ailes pour battre l'air.»²

Le projet est dans l'air... Tout le monde en parle, sauf les savants.

1782 — Lalande, académicien, mathématicien, astronome écouté et respecté, laisse tomber ces mots: «Si les savants se taisent, ce n'est pas par mépris. Il est démontré impossible, dans tous les sens, qu'un homme puisse s'élever ou même se soutenir en l'air... Il n'y a qu'un ignorant qui puisse former des tentatives de cette espèce.»

1783 — Pilâtre de Rozier lui répond en s'envolant, avec le marquis d'Arlandes, pour le premier voyage en montgolfière.

Hugo, bientôt, entre en transe:

*Et l'on voit s'envoler le calcul de Newton
Monté sur l'ode de Pindare!*³

Nadar, Jules Verne, Mouillard, Cayley, Marey, Lilienthal... Les calculs, les prévisions, les essais se multiplient.

1890 — Ader vole. L'aéroplane a décollé. Avec son monoplan, son biplan, l'homme ne flotte plus, il vole. Il en a fallu, des épures!

Gabriel Voisin fait remarquer: «Le plus lourd que l'air n'est pas parti de quelque chose d'aussi génial que la roue. Il est parti de l'aile. C'est comme si, au lieu de s'appuyer sur la roue, on perfectionnait un véhicule avec des pattes mécaniques.» Et Jean Cocteau, après m'avoir rapporté l'anecdote, d'ajouter: «l'aile s'écourte, l'aile s'escamote, les ailes deviennent des nageoires, l'oiseau se transforme en poisson». C'est, en résumé, toute l'histoire de la construction aéronautique!

A la suite des frères Wright, le pionnier va laisser la place au sportif. Puis apparaîtra le guerrier. De 1914 à 1918, les progrès sont considérables. La paix revenue, on ira plus avant dans l'exploration de la planète. Les océans, les montagnes sont vaincus, les records sont améliorés.

Mais il y a un danger. «Si tous les hommes étaient vertueux, c'est avec empressement qu'à tous j'apprendrais à voler», écrivait déjà Samuel Johnson en 1759. Une seconde guerre arrive, plus cruelle, plus effrayante, plus moderne! Mais il ne faut pas rendre l'avion responsable de tout le mal que l'homme lui commande de faire et l'on peut méditer cette pensée de Lindbergh: «Hiroshima est à la désintégration de l'atome ce que l'Inquisition est au Sermon sur la Montagne.»

On constate encore des progrès, qui profiteront à l'aviation civile. La sécurité y gagne et les premiers jets décollent; la puissance des moteurs a triplé. Le moment est venu d'aller plus avant et de «coloniser les astres», selon la formule de Supervielle.

UNE NOUVELLE DIMENSION

La modernité de l'instant ne serait-elle qu'un changement de décor? L'œil est multiple, la présence est simultanée: le temps a déjà perdu beaucoup de son importance et la distance est une notion qui fait date. Finalement, on a conquis une dimension de plus. Ne dit-on pas une liberté? Jules Roy remarque en passant «que la vitesse qui permet au vaisseau spatial d'échapper à l'attraction terrestre s'appelle *vitesse de libération*».⁴

Sommes-nous enfin libérés? Et de quoi? De la préhistoire de Gagarine au bel aujourd'hui de demain, nous voici en route vers d'autres interrogations... Cosmos sans frontières? Les ciels sont-ils les cieus?

Il n'y a pas péril en la demeure terrestre tant que nos déplacements pourront se mesurer à la vitesse du son. Quand on parlera de vitesse de la lumière, il sera temps de s'inquiéter. Il est vrai qu'alors, il n'y aura peut-être plus d'hommes. Les robots suffiront. ■



1. Saint-John Perse, *L'Ordre des Oiseaux*, Au Vent d'Arles 1962 — Gallimard 1972.

2. Roger Bacon, *De operibus secretis artis et naturæ*, 1250.

3. Victor Hugo, *La Légende des siècles*, 1883.

4. Edmond Petit, *Le Ciel et ses poètes*, préface de Jules Roy, Le Cherche Midi 1992.



*L'image ne s'est pas seulement
multipliée à l'infini. De la peinture à
l'image de synthèse obtenue par
ordinateur, elle a changé de nature.
Cette évolution marque-t-elle la fin de
la culture du regard?*

Regard, image, mirage

par Sonia Younan

Ci-contre, étude de draperie de Léonard de Vinci pour son tableau *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*.

Ci-dessous: un simple geste du doigt et les gratte-ciel s'allument sur l'écran vidéo.

JADIS les images s'inscrivaient sur un support matériel: dessins, gravures, tableaux définissaient un espace concret qui prenait sens par la projection des dimensions latentes du corps du sujet. L'organisation de l'espace pictural procède du corps, de cet élément dionysien. C'est par là qu'il s'articule à la temporalité, à la musique, «à la danse totale qui agite de son rythme tous les membres». Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche fait procéder ainsi tous les arts plastiques de la musique, symbolisme total du corps, qui se passe d'images et de concepts. Les arts plastiques ne sont que la projection d'«étincelles imagées», le déploiement du voile apollinien de la beauté à partir du corps. Dionysos est un principe de communion et de fusion avec l'univers tout entier. L'artiste doit se défaire de son moi factice, briser les limites de son «je, sa petite raison»,

pour se faire porteur des énergies cosmiques. La sagesse de l'art est portée par cet oubli du moi.

Tout l'espace pictural porte l'empreinte du corps, de son énigme. Dans les magnifiques draperies de Léonard de Vinci, le corps se dessine en creux. Il ne s'absente que pour mieux régir le déploiement maîtrisé des draperies et des lumières. Le visible est moins signifiant par ce qu'il montre que par ses zones d'ombre. Les lignes ne prennent sens que parce qu'elles condensent la temporalité du geste du peintre, parce qu'elles sont musique avant de se projeter dans l'espace. Corrélativement, c'est le parcours de l'œil du spectateur qui, «allant brouter sur la toile», dégagera des significations multiples. Dans sa *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee insiste sur l'idée de l'œuvre comme genèse et résume ainsi le trajet de la création: «Le mouvement





préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l'œuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, du mouvement consigné dans l'œuvre.» Si l'instantané photographique nous apparaît moins vrai qu'un tableau, c'est précisément parce qu'il est coupé de ce double parcours qui l'inscrit dans une durée.

L'ESTHÉTIQUE DU BANAL

Qu'est-il arrivé? Apollon a perdu Dionysos. L'espace s'est désolidarisé du corps par où le sens pouvait advenir. Notre regard a été relayé par les appareils de vision. Déconnectées des formes de la perception du sujet, les images ne se définissent plus par rapport au réel, mais les unes par rapport aux autres.

Avec l'hyperréalisme, la peinture a trouvé sa

formule haute définition. «La photographie n'a pas dit le dernier mot du réalisme», affirme un peintre hyperréaliste. Le réel non plus, pourrait-on ajouter. L'hallucinante précision des détails que l'on retrouve dans cette peinture est là pour le confirmer. Les tableaux de Richard Estes, élaborés à partir de dizaines de clichés différents, nous restituent des paysages urbains pris dans des jeux de reflets et de cadres démultipliés. Ils nous donnent à voir ce que le regard humain ne pourra jamais observer, une définition égale de l'image reflétée sur une vitrine de magasin et celle de l'objet situé derrière la vitre. Elimination du flou, écrasement du dehors sur le dedans, cette peinture restitue à l'espace pictural un aspect homogène, lisse, sans la moindre échappée pour l'imaginaire. A la vision naturelle qui préserve dans sa ligne



Une scène de *Nick's Movie* (1979-1980), le film que Wim Wenders a consacré au réalisateur américain Nicholas Ray à la fin de sa vie.

courbe un halo des possibles, se substitue la vision frontale et rectiligne de l'objectif. En interposant une série de médiations technologiques, elle ruine le statut originnaire du sujet, qui devient l'appendice contingent et superflu des appareils de vision. Est-ce un hasard si la signature du peintre apparaît souvent inversée, reflet parmi les reflets? La peinture de la Renaissance s'était attachée à restituer une vision humaine sur le monde, un espace échelonné en profondeur, où la lumière sortait de l'ombre, où la nécessité s'inscrivait, fragile, comme une conquête arrachée sur la contingence de toute chose. Animé par une volonté obsessionnelle de transparence, l'hyperréalisme nous apprend qu'il n'y a rien derrière les surfaces, bref, qu'il n'y a rien à voir.

Lorsque la perception perd son versant ima-

ginaire, elle nous reconduit au banal, à la tautologie, à la littéralité. Le psychanalyste Sami Ali caractérise le banal comme «la fin de la projection», «la disparition de tout affect», l'absence de polarité entre un dedans et un dehors. «C'est un "réel" à la fois immédiat et ultime, tronqué du processus historique dont il est l'aboutissement et qui ne porte plus en lui la trace du travail du négatif.» L'éclipse de la temporalité au profit d'une absolue positivité, la fin de l'imagination comme pouvoir de dire non, nous conduisent à une configuration où tout devient réversible, où les copies déclassent l'original, où le virtuel se confond avec le factuel, où le réel n'apparaît plus que comme effet spécial.

LA DÉMULTIPLICATION DES IMAGES

Peinture, photo, cinéma, vidéo, images numériques... entre ces différentes images se sont noués des rapports complexes. Le cinéma de Wim Wenders met en scène ce jeu de défis et de fascinations mutuels. Le couple formé par Jonathan et Ripley dans *L'Ami américain* en témoigne. Jonathan, encadreur de son métier, vit dans son atelier imprégné d'odeurs et de matières; il se situe dans le sillage d'une culture picturale, celle du regard. Lui seul discerne, lors d'une vente aux enchères, le changement de nuance de bleu dans les faux Derwatt. Il incarne l'instance apollinienne du Beau, celle de la limite, du contour sobre, du cadre. Ripley, l'ami américain, nous fait basculer du côté de l'immatériel, de la circulation effrénée des signes, de la spéculation. A l'argent, forme généralisée des marchandises, correspondent les images, formes généralisées du réel. Ripley ne se définit que dans l'extériorité des signes fournis par les appareils. Allongé sur un billard, il se prend en photo dans un appareil polaroid. La démultiplication des images finit par recouvrir son corps. Les copies triomphantes consacrent la mort de l'original. Au cours du film, nous le voyons s'enregistrer et, ultérieurement, écouter son enregistrement: comme si seules les traces fragiles enregistrées dans les appareils pouvaient soutenir son sentiment d'exister. Ripley, personnage post-moderne, finit par annexer Jonathan dans son sillage, celui du sublime tombé dans l'ordre du quantitatif. Le tournant du film est marqué par un plan de Jonathan brisant un cadre dans son atelier. Que se passe-t-il lorsque le cadre se brise? C'est la fuite en avant vers l'illimité, la mer, la mort...

Rendre aux images leur innocence... Dans son livre *La vérité des images*, Wim Wenders décèle dans la vision une possibilité de vérité latente, «obscurcie par le discours, l'histoire, l'opinion». Ce retour à une perception vraie, libre de tout jugement, de toute opinion, est un peu «ce retour aux choses mêmes» préconisé par la phénoménologie. Il s'agit de retrouver un regard d'enfant sur les choses. Mais cette potentialité de vérité tend à disparaître avec l'inflation



Grand Luncheonette (1969), tableau du peintre américain Richard Estes.

des images. L'image haute définition autorise une multiplication des images à l'infini sans perte de précision et n'assigne aucune limite aux manipulations successives. Numérique, immatérielle, elle ne s'altère pas comme les négatifs du cinéma. Avec elle, la notion d'original perd son sens: les trucages qu'elle subit ne laissent aucune trace.

Wim Wenders entend faire du cinéma un pôle de résistance à cette déperdition de sens: «Le cinéma doit faire, pour chaque image, un dernier bastion de ce sens de l'image.» Le passage d'une culture picturale à l'«ère de la reproduction technique», aux reproductions d'œuvres d'art, à la photo puis au cinéma, et enfin à l'image électronique, a déterminé une inflation d'images qui constitue l'«une des plus graves maladies de notre civilisation».

Le cinéma dispose d'une mémoire, d'un langage élaboré: «Le langage cinématographique est une forme puissante qui marque de son empreinte tout ce qu'il donne à voir.» La vidéo, plus facile à manier, plus spontanée, n'a pas cette «aptitude à prendre forme». Son langage est primaire; elle élimine la construction d'une durée au profit d'un montage qui désarticule le temps en instants, elle délaisse les plans d'ensemble du cinéma pour le régime du gros plan. Entre le cinéma et la vidéo, il existe le même rapport qu'entre l'original et la copie. La prolifération des images vidéo, excroissance cancéreuse qui fait fond sur une perte d'organicité, est, véritablement, une maladie. Wenders, dans *Nick's Movie*, a filmé Nicholas

Ray atteint du cancer en images vidéo. «La vidéo m'était apparue dans ce film tel un cancer à l'intérieur du film.» Dès lors, pour enrayer la maladie, ce que Jean Baudrillard appelle «cette contamination virale des choses par les images», leur «pulation indéfinie», il faut réinscrire l'image vidéo dans le cadre cinématographique, la marquer de son empreinte, la lester de cette organicité, de ce sens, de cette mémoire qui lui font défaut.

LA SURFACE BUWARD DE NOS ÉCRANS

Dans sa critique contre Wagner, Nietzsche stigmatisait les signes d'une modernité qui, voulant se porter dans l'infiniment grand du sublime, ne pouvait que retomber dans l'infiniment petit, celui du son réduit à ses composants élémentaires, ayant perdu toute liaison organique. Ce sublime tombé dans le quantitatif est celui de cette nouvelle technologie de l'image, qui nous enveloppe dans une étroite fusionnelle, fait régresser notre perception en supprimant la distance constitutive de notre vision.

«Nous étions devant l'image, nous sommes dans le visuel.» Dans *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Régis Debray insiste sur le caractère distancé de la perception visuelle: «Voir, c'est se retirer du vu, prendre du recul, s'abstraire.» La perception sonore est plus archaïque, elle est fusionnelle. Dans l'audiovisuel, le visuel est annexé par l'écoute; au bruitage sonore se superpose un bruitage visuel: «Le visuel

SONIA YOUNAN, d'Égypte, est professeur de philosophie. Peintre, elle est aussi l'auteur d'articles critiques sur la peinture et d'un court-métrage de fiction.

est devenu une ambiance quasi sonore.» Nous sommes pris dans une logique d'absorption, dans cette surface «buvard» pour reprendre l'expression de Paul Virilio, qui nous dépossède de notre vision.

La vitesse de transmission des images, leur ubiquité, nous dispensent d'imaginer un ailleurs, de nous projeter dans le temps ou dans l'espace. Tout est déjà ici et maintenant. «Tout arrive sans qu'il soit nécessaire de partir.» La religion du direct, de l'immédiat, du gros plan, vise à nous faire croire que nous sommes en prise directe sur l'événement. Mais on sait bien depuis MacLuhan — *Medium is message*, «le médium en soi est le message» — que l'événement se confond avec sa trace, que le seul présent, c'est cette présence de l'image. Déportée de l'ordre opaque du visible, l'image a été annexée par la stratégie de la communication, promue pour elle-même, indifférente à tous les contenus de sens.

Si nous voulons éviter le télescopage de notre imaginaire par la vitesse, rendre aux images leur innocence, il faut déconnecter l'image et le son — qui sont, en vidéo, sur la même bande, contrairement au cinéma —, pratiquer l'arrêt sur image, résister à la prégnance du direct. Peut-être verrions-nous un retour de cette potentialité de vérité dont parle Wenders. C'est que le sens n'advient qu'en différé. Souvenons-nous de la petite madeleine de Proust, qui fait affleurer aux lèvres tout un passé enfoui dans la mémoire, un passé revécu comme présent. Les images ne reprennent sens qu'articulées avec nos propres représentations mentales, intégrées à notre durée, entrant en résonance avec notre corps dépositaire de notre mémoire. Le corps, notre «grande raison», disait Nietzsche...

L'ÉNIGME DES APPARENCES

Dans le film *Blow Up* d'Antonioni, l'énigme se noue autour d'une photo prise dans un parc londonien, qui révèle l'existence d'un cadavre que Thomas, le photographe, n'avait pas aperçu. L'œil de l'objectif capte ce qui était resté invisible pour la vision humaine. Mais à trop vouloir agrandir la photo, le mystère s'échappe. La tentation du proche nous reconduit à l'insignifiance du grain photographique. Comme celle du grain de la peau d'Albertine pour l'auteur de *A la recherche du temps perdu*. Le régime du gros plan et du zoom avant nous fait sombrer dans ce que Baudrillard appelle «l'obsécinité blanche» d'un univers transparent: «D'où peut venir l'idée folle de pouvoir livrer le secret, exposer la substance nue, toucher à l'obsécinité radicale? Cela même est une utopie — il n'y a pas de réel, il n'y a jamais eu de réel — cela la séduction le sait et en préserve l'énigme.»

Pour retrouver la séduction des apparences, se garder de l'«obsécinité blanche», il faut réinventer le corps comme une énigme. Dans le film *Meurtre dans un jardin anglais* de Peter Greenaway,

cinéaste et peintre, les dessins d'architecture d'une maison jouent à l'intrigue, comme les draperies de Léonard de Vinci. Ces dessins creusent l'image cinématographique. Ils ne se laissent pas décrypter comme une affiche publicitaire; c'est à dose infinitésimale qu'ils restituent la mémoire des événements passés. Les indices du meurtre ne se livrent que dans un jeu subtil d'apparitions et de disparitions. C'est à partir de l'espace pictural que s'organise la temporalité du film, la logique de l'intrigue. L'énigme véritable est celle qui se joue dans l'articulation des lignes, des valeurs, du clair-obscur. L'œuvre d'art se tient toujours «en réserve», selon Heidegger. Le peintre meurt peut-être d'avoir découvert le meurtrier, mais surtout de n'avoir pas su préserver l'énigme des apparences, l'innocence des images.

VERTIGE DU NUMÉRIQUE

Au commencement était le nombre... Le logiciel comme Logos, selon la formule de René Berger. Vidéographie, infographie, holographie, les nouvelles technologies de l'image se détachent des formes de notre perception pour s'attacher au nombre. Programmées sur ordinateur, les images de synthèse nous font entrer dans l'ère de la

Jeanne d'Aragon, tableau de Raphaël et son atelier.



simulation, celle où l'effet de réalité prédomine sur le réel et la virtualité sur l'actualité.

Le rapport entre l'art et ces technologies se révèle problématique. Alors que la pensée artistique court-circuite la médiation du concept, creuse les déterminations singulières du réel pour s'ouvrir à la totalité, l'imagerie numérique inverse les données en faisant du singulier une retombée de l'idée de l'universel. L'artiste se fait informaticien et la transcendance de l'œuvre d'art implose dans les réseaux. Comme le note Michel Jaffrennou: «La multiplication des réseaux, cette toile d'araignée qui s'installe sur le monde entier, cette fluidité qui gagne l'ensemble de la communication font que les œuvres créées sur écrans vont partir dans des circuits, les parcourir, nous revenir presque immédiatement transformées, interprétées, prêtes à repartir de nouveau.»

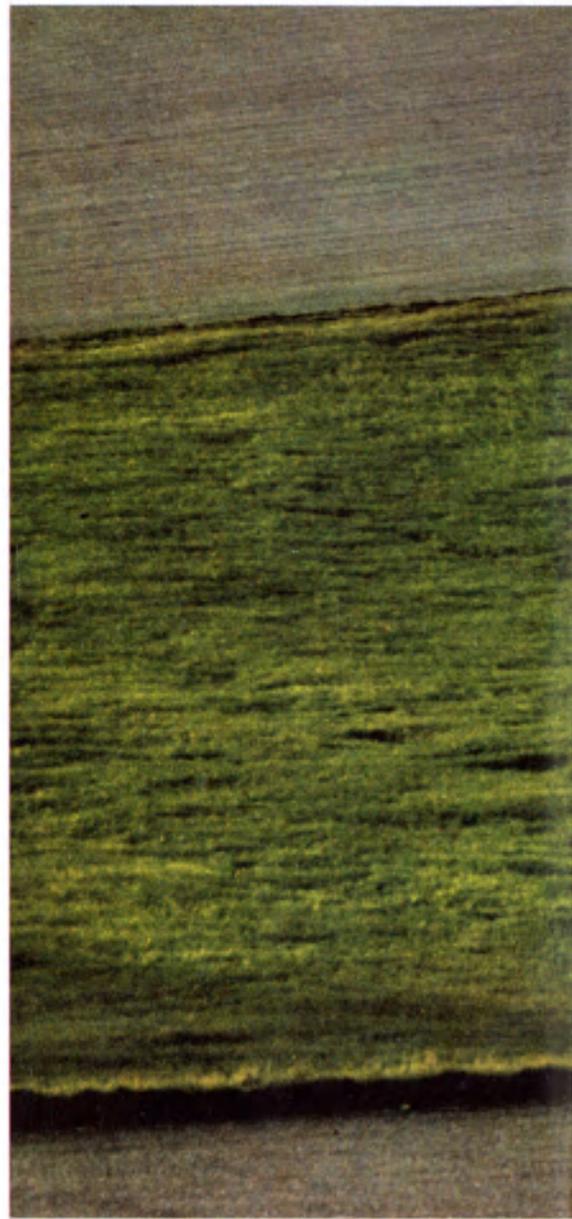
Inscrites dans un espace immatériel, absorbées par les réseaux, livrées au jeu de l'interactivité, produites en temps réel, les images se détournent de l'humain. Maintenant, les images se regardent entre elles.

LA SAGESSE DE L'AMOUR CONTRE LA SAGESSE DE L'IMAGE

La révélation de l'Autre passe essentiellement par le regard. Celui-ci, loin d'être une nouvelle signification qui s'ajouterait à l'image sensible, n'apparaît que sur fond de destruction de cette dernière. C'est le regard qui porte l'énigme de l'Autre, fait vaciller notre certitude première, immédiate. La fascination exercée par la Joconde est là pour nous le rappeler: pris sous son regard, nous ne pouvons la regarder. L'image plastique s'absente, disparaît, pour laisser place à cette pure présence de l'Autre. Qui pourrait dire précisément la couleur de ses yeux?

Le regard de l'Autre est insoutenable. Le narrateur de *A la recherche du temps perdu*, non content de retenir Albertine prisonnière, ne la supporte qu'endormie: «Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme lorsque nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors; elle s'était réfugiée, enclose, résumée dans son corps.» Le regard est cette faille par laquelle l'Autre s'échappe de son image plastique et qu'il lui faut réintégrer: «Tout de même, ces paupières abaissées mettaient sur son visage cette continuité parfaite que les yeux n'interrompent pas.»

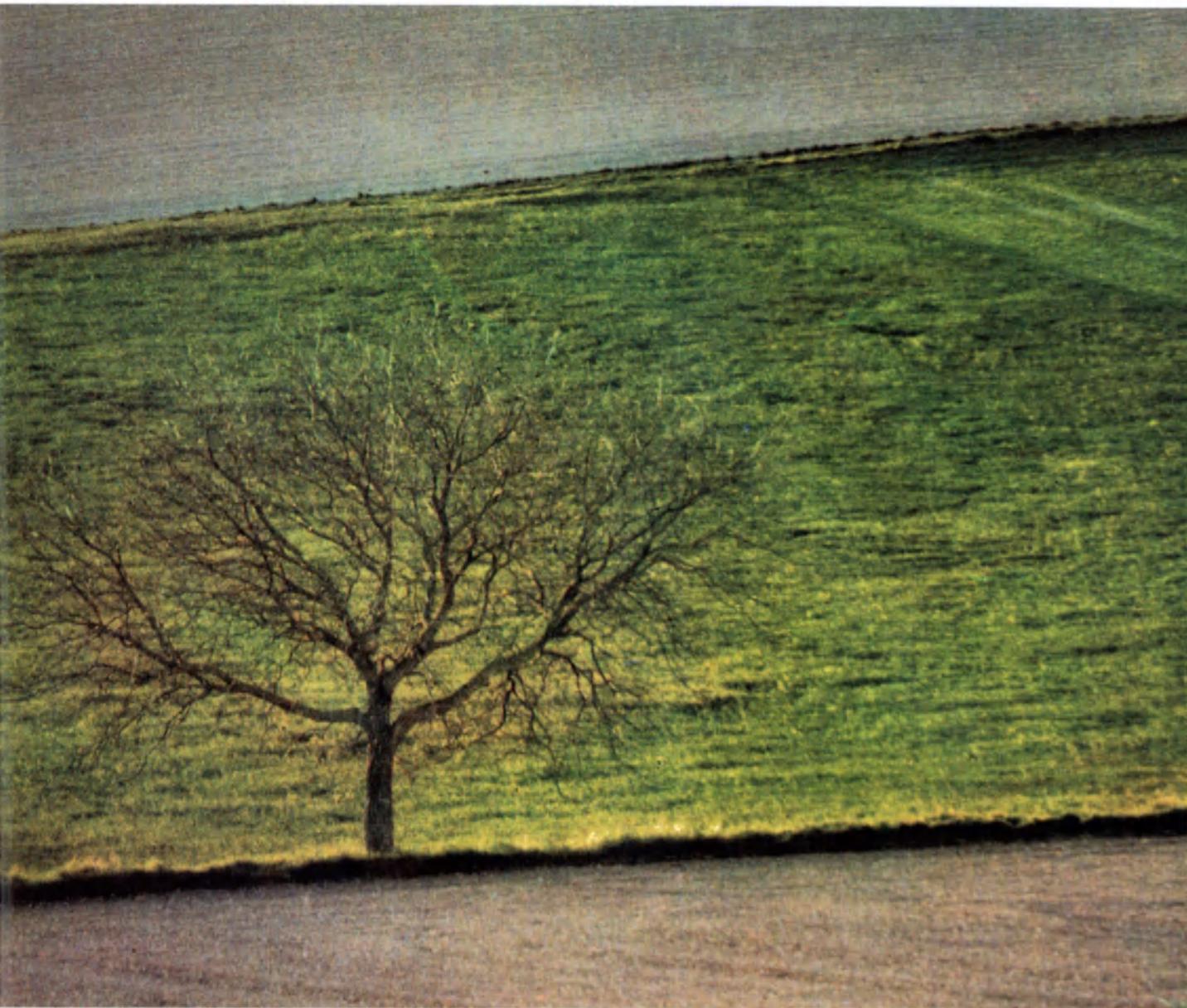
La multiplication des images témoigne d'une civilisation qui a désappris le regard, qui gomme toute forme d'altérité... Une culture «aux paupières abaissées». A la séduction du regard qui maintenait les pôles à distance, à l'amour visant l'«énigme de l'Autre», à la transcendance de l'art préservant l'«aura» des œuvres originales, nous répondons par une fuite éperdue dans les stratégies banales de l'image. ■



Peindre la pomme

par Nissim Merkado

NISSIM MERKADO,
artiste français, professeur d'art plastique, a exposé
ses œuvres dans plusieurs pays, dont la France,
la Belgique et la Bulgarie.



POMME verte, pomme jaune, pomme rouge, couleurs...

J'ai placé la pomme rouge sur la terre de façon à pouvoir la peindre. Terre ocre, terre brûlée. Contraste. Homogène et indélébile, la peinture à l'huile est supérieure, la mieux placée pour rejoindre la nature. Pigments.

La peinture à l'huile et la couleur de la pomme ne dégagent pas la même odeur. Énergie des sens. Le mot énergie revient souvent.

Rien n'est certain. Moment d'absence de part ressenti dans le silence en tant que facteur unificateur: «poly-présence».

Peindre, voir les détails apparaître sur la surface plane. La ligne noire contourne les couleurs obstinément comprimées les unes contre les autres. Le hasard.

L'environnement résonne. La pomme est dans la rétine de l'œil, sa couleur vibre ailleurs.

Voir naître la silhouette de ce qui est prioritaire: sur fond blanc, à peine perceptible, la pomme est blanche...

La pomme se mange, la pomme pourrit.

Cézanne a prouvé que la pomme, c'est aussi autre chose: la demeure du beau... La pâte homogène de la couleur bâtit la forme «unique» — magie au pouvoir transmissible et intermatériel.

La sensation se consomme comme l'énergie...
50,7 x 73,5, tableau.

La couleur dispose d'une structure moléculaire, elle réfléchit la lumière à potentiel égal pour deux corps dont l'identité fondamentale est matériellement différente. La similitude de couleur entre la peau rouge de la pomme et la teinte du sang est artificielle. Transposée librement en dehors de toute convention formelle, la couleur rejoint la pensée abstraite universelle.

L'arbre sur lequel pousse la pomme est vide.

Le soleil diminue de volume. Vus à travers le microscope électronique, les pépins d'une pomme contiennent une série de mémoires non décodées.

En utilisant les rayons X, on s'apercevra que les pépins de la pomme ont été dessinés et peints avant d'être recouverts d'un fond vert. La mémoire, c'est autre chose. ■

Préserver l'énigme des apparences. Photographie de Pascal Rieu.

La vie superlative

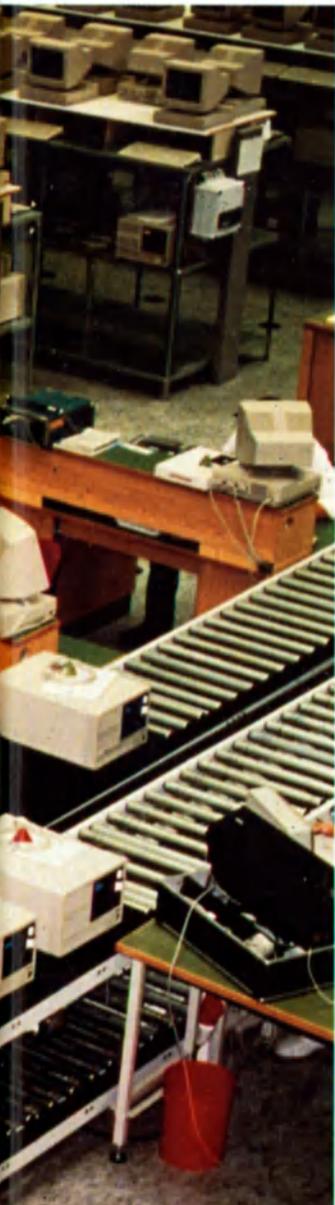
par Reginald Fraser Amonoo

CRÉER plus de richesses, enrichir les citoyens, voilà les ambitions des politiques industrielles et commerciales dans notre monde moderne. Et l'amélioration des moyens de production entraîne une surproduction, ainsi qu'une concurrence féroce entre les nations. La mécanisation de l'agriculture, les chaînes de montage dans les usines, la robotisation et l'informatisation ont certes multiplié le rendement humain, mais

aussi créé une surabondance de produits qui saturerent les marchés. L'Europe, affligée d'excédents laitiers, doit brader ses marchandises à des prix dérisoires; aux Etats-Unis et au Japon, il y a trop d'acier, on fabrique trop de voitures. Le secteur de l'informatique lui-même, après une période d'expansion, marque le pas. Le coût social de la surproduction est considérable: réduction des profits, banqueroutes, fermetures d'usines, chô-



A droite, omniprésence de la publicité. Panneau de réclame à Lagos (Nigéria). Ci-dessous, chaîne de montage d'ordinateurs en Allemagne.



mage, secteurs économiques en déroute, régions sinistrées. Le tiers monde n'est pas épargné par la surproduction, qui entraîne partout une baisse catastrophique des prix des matières premières.

La nécessité d'écouler cette pléthore de marchandises nous amène à l'un des phénomènes majeurs de la vie moderne: le rôle prépondérant de la réclame — devenue publicité et soutenue par les progrès des grands moyens d'information. A la presse écrite, à l'affichage, sont venus s'ajouter l'électronique, la télévision, le cinéma, la vidéo, le minitel. Tous ces médias promettent au consommateur l'évasion hors d'une réalité prosaïque, lui offrent une vision autre, compensatrice, de son

existence. Les étoiles d'Hollywood et les stars du show business, qui avec leur style de vie ont pris le relais des rois, des conquérants et des héros de jadis, font miroiter devant les yeux d'un public idolâtre un monde de rêve et de fantaisie où toutes les passions peuvent être assouvies. Cette frénésie s'accompagne d'un engouement pour l'extraordinaire, d'où la popularité des vedettes sportives, dont les exploits alimentent les publications spécialisées et les livres des records. Et ces champions monnaient leurs talents en faisant, eux aussi, de la réclame.

Ainsi, là où il y a surproduction, le client potentiel doit être racolé par tous les moyens —

REGINALD**FRASER AMONOO,**

du Ghana, est professeur associé à l'université du Zimbabwe. Spécialiste du théâtre français du 17^e siècle et des problèmes de langue en Afrique, il est l'auteur de nombreux articles et d'un ouvrage: *Langue et Nation: Réflexions sur les situations linguistiques, en ce qui concerne particulièrement le Ghana* (Académie du Ghana, Accra, 1989).

même illégaux. Concurrence déloyale, fraude industrielle, contrefaçon, espionnage... tout est bon. Pour aiguïser l'appétit de l'acheteur, la publicité se fait accrocheuse, voire mensongère: chaque produit est présenté comme étant le meilleur, le plus avantageux, le plus performant, avec tous les clichés du genre — l'extra, le super, l'hyper. On ne recule devant aucun procédé, pas même devant l'exhibition des charmes féminins. Si l'acheteur n'a pas assez d'argent, on lui propose la vente à tempérament, des crédits avantageux, du moins au départ. Ne va-t-on pas jusqu'à proposer des voitures qu'on peut emporter avant même de rien déboursier et en empochant, en prime, le prix du plein d'essence?

LA RECHERCHE DU MIEUX-ÊTRE EN AFRIQUE ET SES DÉRIVES

Ce phénomène gagne-t-il les pays en développement? Je le crois. L'engouement des jeunes Africains, par exemple, pour l'apport matériel de l'étranger ne date pas d'hier. Après tout, le commerce avec les premiers explorateurs européens était déjà fondé sur le désir d'acquérir les produits de luxe de l'étranger. Mais ce qui est remarquable, depuis la Seconde Guerre mondiale, c'est l'extension de cet engouement à de larges secteurs de la population africaine.

Plusieurs facteurs y ont contribué. Au Ghana, par exemple, avec la banalisation des voyages aériens dans les années 40 et 50, avoir connu l'Angleterre et surtout Londres, ou avoir fait des études en Europe vous conférait, aux yeux d'une vaste majorité de vos concitoyens qui n'avaient

jamais quitté le pays, un statut particulier: vous faisiez partie des *been-to*, ceux qui y «étaient allés». Et cette promotion sociale créait l'émulation, surtout chez les jeunes.

Dans une certaine mesure, la lutte pour l'émancipation politique obéissait, elle aussi, à un désir d'ascension sociale et d'aisance matérielle. Ce qu'on n'obtenait jadis qu'au prix d'une éducation difficilement acquise était désormais assuré par la réussite politique, indépendamment du niveau d'instruction. Une nouvelle catégorie d'hommes politiques, portée au pouvoir par une succession de coups d'Etat, est venue substituer une classe privilégiée à une autre.

Enfin, l'appât du gain rapide et le style de vie que permet la richesse ont attiré beaucoup de jeunes Africains vers le commerce de détail des articles de luxe, importés et écoulés de façon ponctuelle. Il y a ainsi tout un va-et-vient entre, d'un côté, l'Afrique de l'Ouest, et de l'autre l'Europe et les Etats-Unis, qui est le fait de petits commerçants qui n'apportent rien de tangible à l'économie de leur pays.

UNE QUÊTE DU PLUS

Parmi ces voyageurs, se glissent divers petits trafiquants. La drogue a fait son apparition sur le marché clandestin en Afrique. Les risques sont énormes, mais les gains très alléchants. Quant aux consommateurs, ils sont évidemment à la recherche de sensations plus fortes que celles que peuvent leur procurer des stimulants plus anodins. Les drogués sont ainsi parmi ceux qui visent le «plus», dans le domaine de la jouissance. L'abus des drogues n'est pas forcément moderne, mais son extension est un fait nouveau. Les incidents qui se sont produits dans certaines universités, voire dans certains établissements secondaires, et dans les rangs de certains militaires putschistes, laissent entendre que l'usage des stupéfiants commence à se répandre dans la jeunesse africaine.

Ainsi, à bien des égards, un nombre croissant d'Africains, commerçants, trafiquants, aventuriers — des Africains en quelque sorte internationalisés — adopte vis-à-vis de la société de consommation une attitude qui ne diffère guère de celle qu'on peut avoir aux Etats-Unis ou en Europe. L'appétit pour le luxe, les produits de consommation, pour une vie superlative en somme, qui se manifeste dans les pays du Nord a fait des émules dans les pays du Sud. A cette différence que ses conséquences, face à la pénurie dont souffre la majorité de nos concitoyens, sont beaucoup plus dramatiques. Et l'extension, parfois même la généralisation, de cette quête du «plus» est un des signes distinctifs des temps modernes. ■

Jeune motocycliste dans un village du Niger.





Corps réparé, corps en pièces

par Bernard Teo

Ci-dessus, greffe du foie réalisée dans un hôpital parisien.

BERNARD TEO, citoyen de la République de Singapour, enseigne la théologie morale et la bioéthique au Yarra Theological Union de Melbourne (Australie) depuis 1991.

LUNE des prouesses de la médecine moderne est de rétablir les fonctions d'organes amputés ou atteints au moyen de prothèses telles que stimulateurs cardiaques, appareils auditifs, membres ou reins artificiels. La transplantation d'organes est un progrès de plus dans cette démarche ingénieuse et représente dans certains cas la seule chance de survie de patients souffrant de lésions organiques graves.

Cette faculté de réparer le corps humain révèle ce que nous avons de meilleur en nous. Elle peut aussi, si nous n'y prenons garde, nous inciter au pire — en donnant libre cours à notre avidité et à notre égoïsme, en faisant ressortir notre propension à exploiter et à déshumaniser autrui.

Lorsqu'elle est rigoureusement conforme aux règles de l'éthique et de la déontologie, la transplantation d'organes est un symbole puissant de la solidarité humaine, de notre pouvoir d'adaptation et de notre interdépendance, car elle n'est réalisable que grâce à l'existence d'une véritable chaîne d'entraide et de coopération à l'échelon

national et international. Ainsi, si l'on a pu mettre au point et distribuer des immunodépresseurs efficaces, ces traitements indispensables au succès de toute greffe, c'est grâce à la collaboration des hommes de science du monde entier et à leur dévouement aux malades.

A la différence d'autres thérapeutiques, la transplantation d'organes ne peut se concevoir sans la participation pleine et entière de la collectivité. Les autorités auront beau tenter de définir une éthique et voter des crédits, leurs efforts resteront vains si le public n'y adhère pas, s'il répugne aux dons d'organes.

Nombreux sont les pays qui, sous la pression de l'opinion, se sont dotés de politiques équitables en la matière, afin que des facteurs tels que les ressources financières, la race, le sexe, la situation sociale ou les croyances religieuses ne fassent pas obstacle aux greffes d'organes chez ceux qui en ont réellement besoin. En effet, si le public a le sentiment que celles-ci sont soumises à des conditions dégradantes ou à des critères

qui ne font pas l'unanimité, il risque de s'en détourner et les dons d'organes de se faire rares. Néanmoins, le grand danger est que la technique des transplantations nous entraîne à ne plus voir dans l'être humain qu'une collection d'organes se prêtant à une exploitation utilitariste et mercantile. Toute proposition visant à en autoriser le commerce constitue une atteinte fondamentale à la dignité de la personne humaine. Détailler le corps humain en pièces négociables, c'est entamer l'intégrité et l'identité de chacun et corrompre l'élan de générosité et d'altruisme sur lequel repose la thérapeutique des greffes.

Un tel commerce ne ferait qu'introduire des divisions au sein de la société, puisqu'il transformerait des liens d'association et d'entraide en relations marchandes: les plus démunis seraient désavantagés par rapport à ceux qui auraient les moyens de s'adjuger la priorité sur les listes des receveurs en attente d'organes. Il ne contribuerait guère non plus à la bonne entente entre les nations: il est de notoriété publique que de riches receveurs sont en mesure de se procurer dans des pays moins nantis, dans des conditions souvent douteuses, des organes prélevés sur des donneurs démunis, et que ces mal-

heureux sont parfois même directement amenés dans les pays riches pour y conclure la transaction. De telles pratiques font non seulement porter aux pauvres le poids des problèmes des riches, mais elles les dépouillent de leur dignité humaine en les ravalant au rang de marchandises — une situation qui appelle d'urgence une coopération internationale.

Il appartient aux gouvernements de prendre les mesures voulues pour empêcher les abus et sanctionner ceux de leurs ressortissants qui se procurent de cette façon des organes à l'étranger. Quant à ceux qui sont impliqués dans les greffes d'organes, ils devraient sélectionner plus soigneusement les donneurs et les receveurs avant toute intervention.

Mais surtout, ce corps réparé traduit peut-être une vision excessivement étroite de la vie, une volonté agressive de préservation de son enveloppe corporelle, quel qu'en soit le coût financier ou humain. Et ne trahit-il pas notre incapacité, ou notre refus d'affronter la perspective de notre mort, de nous poser la question de savoir s'il n'y a pas autre chose dans l'existence que la seule conservation de soi?

Mise au point de prothèses automatiques à Haïfa (Israël).



ESPACE VERT

LE COURRIER DE L'UNESCO — JUILLET/AOÛT 1993

LE SOMMET SOLAIRE MONDIAL

Si la consommation mondiale d'énergie se maintenait au niveau qu'elle a connu en 1990, les réserves de pétrole dureraient 46 ans, celles de charbon 205 ans et celles de gaz naturel, 67 ans — telles sont les prévisions du Programme des Nations Unies pour l'environnement (PNUE). Par ailleurs, la production et l'utilisation de ces énergies d'origine fossile sont responsables d'un accroissement constant de la pollution des eaux, des sols et surtout de l'air par les oxydes d'azote, de soufre et le méthane. A elle seule, la quantité de dioxyde de carbone, qui atteignait environ 6,3 milliards de tonnes en 1988, pourrait doubler d'ici à 2010.

«A la fin des années 80», écrit Mostapha K. Tolba, directeur exécutif du PNUE, dans son livre *Sauvons notre planète* (1992), «on a compris que si la consommation d'énergie — surtout celle des combustibles fossiles — se poursuivait au même rythme, elle risquait d'entraîner une dégradation accélérée de l'environnement mondial (notamment l'augmentation des dépôts acides, la pollution atmosphérique des villes et le changement climatique), compromettant ainsi le développement et le bien-être futur de tous les êtres humains.» Présentée comme une «énergie propre», l'exploitation de l'énergie nucléaire avait soulevé de grands espoirs, promettant une électricité abondante et bon marché. Mais l'accident de Tcher-

nobyl, le vieillissement des installations et l'accumulation de déchets dangereux difficiles à gérer ont rapidement tempéré les enthousiasmes. De plus, ce mode de production d'énergie est beaucoup trop cher et technologiquement trop lourd pour les pays en développement.

Bien qu'elles n'aient pas constitué une priorité politique ou économique majeure, probablement à cause du faible coût du pétrole, les énergies dites renouvelables — électricité solaire, biomasse, énergie éolienne, énergie des océans — n'ont pas connu le succès qu'elles méritaient.

Aussi l'UNESCO a-t-elle décidé d'organiser cette année une conférence internationale sur les énergies renouvelables: le Sommet solaire mondial. Le terme «solaire» est ici employé symboliquement pour désigner les différentes formes d'énergie renouvelable tout en parlant à l'imagination du public. Cette réunion, qui se tient du 5 au 9 juillet 1993 au siège de l'UNESCO à Paris en étroite collaboration avec des organisations compétentes, est conçue comme un sommet d'experts.

Emblème du
Sommet solaire
mondial.



LE SOMMET SOLAIRE MONDIAL

Ces spécialistes de haut niveau dresseront un bilan du développement qu'a connu l'énergie solaire depuis la Conférence déjà organisée par l'UNESCO sur le même thème en 1973. Ils exploreront également l'avenir des énergies renouvelables et étudieront le lancement d'une Décennie mondiale de l'énergie solaire (1995-2005). Mais leur objectif majeur sera d'élaborer un Plan d'action mondial pour développer et utiliser efficacement les sources d'énergie renouvelables.

Le moment est venu de faire le point sur les progrès politiques et technologiques en la matière et de mettre en évidence les nombreux avantages que ces énergies présentent pour l'environnement, le développement durable, la santé, une industrie plus propre, une meilleure sécurité et l'autosuffisance énergétique des nations. Il faut encourager le secteur recherche et développement, sans négliger les aspects socio-culturels et éducatifs de l'utilisation de l'énergie solaire qui pourrait modifier notre mode de vie. Une triple mission que l'UNESCO, de par ses domaines de compétence, est parfaitement à même de mener à bien.

F. B. ■



Panneaux solaires fournissant l'énergie nécessaire à une station de pompage de l'eau au Mali (en haut) et au réfrigérateur d'un dispensaire au Maroc (ci-dessus).
Ci-contre, centrale géothermique de Svartsengi (Islande). Au premier plan, des gens se baignent dans les eaux chaudes et curatives rejetées par la centrale.

CLIMAT: AU SECOURS, TOUT VA BIEN

PAR FRANCE BEQUETTE

Nous sommes en juillet 2893. Une noria de bateaux conduit directement au vingt-sixième étage du bâtiment des Nations Unies, à New York, les participants à une conférence sur le climat. Mais cette réunion vient trop tard... La fenêtre est devenue porte d'entrée depuis que l'atmosphère s'est réchauffée, que les calottes glaciaires des pôles ont fondu et que le niveau de la mer est monté. Ce scénario-catastrophe, lancé comme un signal d'alarme, a été présenté il y a quelques années dans une revue des Nations Unies. Bien que grossièrement exagérée, cette hypothèse, liée à ce qu'on appelle l'effet de serre, a ému non seulement les responsables d'îles à faible relief, comme les Maldives dans l'océan Pacifique, mais aussi ceux des Pays-Bas, dont les terres, gagnées sur la mer, sont protégées par des digues. Le Bangladesh, le delta du Nil, l'Est des Etats-Unis et toutes les côtes plates sont également menacés. Une menace d'autant plus terrible que 70% de la population mondiale vit à moins de 60 km de la mer!

En quoi consiste donc au juste ce fameux effet de serre qui a fait couler tant d'encre et ameuté ainsi l'opinion publique? Voici comment, jusqu'ici, le problème était présenté: le rayonnement solaire pénètre l'atmosphère et atteint la Terre, qui elle-même renvoie une partie de la chaleur reçue. Mais cette chaleur, indispensable à la vie et au maintien de l'eau à l'état liquide, se trouve retenue, comme par la paroi vitrée d'une serre, par des gaz de plus en plus présents dans l'atmosphère, tels le gaz carbonique, le méthane, l'oxyde d'azote, les chlorofluoro-



carbones (CFC) ou l'ozone troposphérique (de basse altitude). Or, à en croire Edward Goldsmith, qui fonda il y a vingt ans la revue britannique *The Ecologist*, la concentration de gaz carbonique a déjà augmenté de 25% depuis le début de l'ère industrielle et celle du méthane a doublé, tandis que l'oxyde d'azote progresse de 0,5% par an, autant que l'ozone troposphérique.

Les dauphins, dauphins sur New York (1974), par l'artiste argentin Nicolas Uriburu.

années 80, personne actuellement n'ose affirmer qu'il s'agit d'une preuve irréfutable d'un réchauffement général du globe. Ni que celui-ci est dû aux activités humaines, puisqu'on ne sait pas exactement ce qui se passait avant l'apparition de l'homme. Comme le précise Gérard Lambert, membre du Groupe d'experts intergouverne-

mental sur l'évolution du climat: «Nous savons que les facteurs favorisant l'effet de serre s'accroissent. Nous pouvons mesurer les teneurs de l'atmosphère en gaz carbonique, en méthane, en CFC. Nous modélisons le reste mais, quelle que soit la puissance de nos ordinateurs, aucun modèle ne parvient à copier la nature.»

En reprenant l'ouvrage d'Edward Goldsmith et Nicholas Hildyard, *The Earth Report (Rapport sur la planète Terre)* paru en 1988, nous constatons que l'effet de serre y est décrit comme le «problème écologique le plus grave auquel notre planète ait à faire face. Tandis que politiques et scientifiques se demandent encore si la hausse de température de 0,5° Celsius enregistrée au cours de ce siècle est due aux activités humaines ou à des fluctuations climatiques naturelles, les climatologues s'accordent presque tous à dire que nous aurons bientôt des preuves manifestes de l'effet de serre». L'auteur cite aussi l'ancien Premier ministre britannique Margaret Thatcher, qui a déclaré, en mars 1989, qu'«il se produisait dans la chimie de l'atmosphère terrestre des changements importants dont les effets pourraient être désastreux pour l'humanité». Les propos alarmistes des écologistes ont donc été repris par des personnalités politiques, qui sont allées jusqu'à comparer l'effet de serre à une guerre nucléaire mondiale!

DES CERTITUDES AUX DOUTES

Et si les certitudes de 1989 n'étaient plus, en 1993, que des hypothèses improbables? Les paléoclimatologues, qui fouillent les glaces, les sédiments, les roches, les coraux et les troncs des arbres centenaires, calment le jeu: ils reconnaissent, par exemple, qu'ils sont bien incapables de donner la température qu'il faisait il y a 2000 ans. La planète connaît des cycles, alternativement chauds et humides ou froids et secs. Or, si une hausse de 0,5°C a bien été enregistrée au cours de la deuxième moitié de ce siècle (c'est-à-dire depuis que des mesures précises de température existent), avec un pic dans les





L'effet de serre.

La Conférence intergouvernementale sur le Programme climatologique mondial, qui s'est tenue à Genève (Suisse) du 14 au 16 avril 1993, a également réservé quelques surprises. Cette réunion était parrainée par l'Organisation météorologique mondiale (OMM), le Programme des Nations Unies pour l'environnement, la FAO, l'UNESCO, le Conseil international des unions scientifiques (CIUS), le Programme des Nations Unies pour le développement et la Commission océanographique internationale(COI). Intitulée «Action pour le climat», son but était, un an après la conférence de Rio, de faire le point sur un sujet aussi capital que l'impact socio-économique d'un changement de climat dû à l'effet de serre. Les 400 participants venus d'environ 140 pays ont dû se rendre à l'évidence: «La prévision du climat futur, peut-on lire dans l'un des documents de la Conférence, est un projet complexe que les lacunes de nos connaissances entravent... il faut approfondir les connaissances des processus climatiques et améliorer les observations de l'atmosphère, des océans, des glaces et des terres émergées de la planète.» Bref, pas un orateur n'a omis de signaler qu'il fallait intensifier les recherches dans ces domaines.

L'EFFET DE SERRE SERAIT-IL BÉNÉFIQUE?

Mais si les pays industrialisés sont déjà équipés de centres d'observation terrestres, de fusées et de satellites, ainsi que de systèmes informatiques et de modélisation du climat, les pays en développement n'ont, en général, pas les moyens d'observer le climat local et ses variations, de gérer et d'analyser les données météorologiques. Aussi un appel a-t-il été lancé afin que les pays riches participent à la création de centres d'observation dans les pays pauvres. Un budget a même été esquisé, sans pouvoir dire d'où viendra l'argent. Gunnar Kullenberg, secrétaire de la COI à l'UNESCO, nous a déclaré avoir regretté qu'aucun Etat, aucune personnalité forte n'ait véritablement pris la tête du mouvement. Tout se passe comme si les gouvernements atten-

daient que la Convention-cadre des Nations Unies sur les changements climatiques soit ratifiée. Cette convention, signée par 154 pays en juin 1992 à la Conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement doit, en effet, être ratifiée pour devenir contraignante. Son objectif ultime est de «stabiliser les concentrations de gaz à effet de serre dans l'atmosphère à un niveau qui empêche toute perturbation dangereuse du système climatique par l'activité humaine».

Justement, des observateurs qui avaient assisté à la conférence de Rio, puis à celle de Genève, ont été très surpris de ne pas entendre évoquer la nécessité de réduire la production de gaz à effet de serre, c'est-à-dire la pollution. Au contraire, au cours d'une conférence de presse tenue, pour la FAO, par Wim Sombroek, directeur de la Division du développement de la terre et de l'eau, et René Gomme, secrétaire du sous-groupe interdépartemental sur le changement de climat, nous avons appris que «le changement climatique pourrait aussi entraîner des modifications positives dont nous devrions être préparés à tirer le meilleur profit: l'augmentation des teneurs en gaz carbonique devrait avoir un effet bénéfique sur la production alimentaire mondiale lorsque la population humaine aura doublé». Le carbone fournit, il est vrai, aux plantes leur nourriture. Plusieurs autres effets bénéfiques des changements climatiques ont été identifiés, dont un potentiel accru pour les bio-carburants, les températures plus élevées dans les pays tempérés, etc. Cette affirmation vraiment révolutionnaire aurait sûrement fait sursauter Edward Goldsmith. Devons-nous en conclure que, pour avoir de belles récoltes, il faut appuyer sur le champignon? ■

*FRANCE BEQUETTE,
journaliste franco-américaine
spécialisée dans l'environnement,
participe depuis 1985 au programme
WANAD-UNESCO de formation des
journalistes africains d'agences de
presse.*



IL Y A DU PLOMB DANS L'AIR

Peu d'Etats publient les chiffres de leurs émissions de plomb. Mais, selon les estimations du Programme des Nations Unies pour l'environnement, les activités humaines produisent, dans le monde, environ 320 000 tonnes de plomb par an auxquelles il faut ajouter quelque 12 000 tonnes d'origine naturelle (poussières entraînées par le vent, émises par les volcans). Le plomb présent dans l'essence ne représente que 10% de toute la production de plomb raffiné, mais il est responsable de 60% des émissions dues à l'homme. Comme il se dépose sur une distance de 100 mètres de part et d'autre des routes, il est fortement déconseillé de consommer les végétaux et champignons qui poussent dans cette zone. ■

DES CROCODILES DE CONTREBANDE

Le Secrétariat de la Convention sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvages menacées d'extinction (CITES) a permis, en janvier 1993, aux douanes de Montevideo (Uruguay) de saisir un chargement de 29 000 peaux de caïmans. Chargées en Colombie dans un conteneur, elles étaient destinées à Singapour, via Curaçao et Aruba (territoires dépendant des Pays-Bas, mais non couverts par la Convention). Par ailleurs, les autorités ont saisi, en Italie, deux cargaisons illégales de 10 000 peaux de caïmans également en provenance de Colombie, qui avaient l'une transité par Curaçao, l'autre par Panama. Il ne fait pas bon être crocodile en Amérique du Sud. ■

BLUE AND BEAUTIFUL
PLANET
EARTH
OUR
HOME

BY RUTH ROCHA AND OTAVIO ROTH

LA PLANÈTE EXPLIQUÉE AUX ENFANTS

Un remarquable petit livre, publié en 1990 en anglais et en espagnol par les Nations Unies, s'intitule *Blue and Beautiful: Planet Earth, our Home* (Bleue et belle, la planète Terre, notre maison). Ses auteurs, Ruth Rocha et Otavio Roth, expliquent à l'aide de textes courts, illustrés à l'aquarelle, pourquoi il faut protéger la Terre. La meilleure raison? Nous n'avons qu'une seule Terre et il n'y en a pas d'autre dans le système solaire! Pour se procurer le livre (prix: 9,95 dollars américains), écrire à Clara Flores, United Nations Publications, Sales Section, room DC2-0853, New York, NY 10017. ■



UNE NOUVELLE LOI POUR LE LAC BAIKAL

En septembre 1992, des experts russes et allemands se sont réunis pour élaborer une nouvelle législation afin de protéger le lac Baïkal, menacé de pollution par des usines de cellulose implantées à sa pointe sud. D'après le représentant de l'Alliance mondiale pour la nature, qui participait à la consultation, la loi devrait créer une zone tampon, au centre de laquelle se trouverait le lac. Long de 634 km, large de 25 à 79 km (la surface de la Belgique), profond de 1 637 m, il contient le cinquième des eaux douces de la planète. Lorsque nous l'avons visité, une polémique opposait Grigori Galazy, l'ancien directeur de l'Institut de limnologie (étude des lacs) d'Irkoutsk, à Michael Grachev, son successeur. Pour le premier, le lac se meurt de pollution. Aux yeux du second, qui réclame son inscription sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco, la pureté de ses eaux ne fait aucun doute: un diagnostic qu'ont amplement confirmé des scientifiques américains que nous avons rencontrés sur place. Après avoir exploré les eaux glacées en sous-marin de poche, ils nous ont déclaré: «Le lac est magnifique. Le plus pur du monde!» Souhaitons que soit adoptée la loi protégeant définitivement cette énorme réserve d'eau. ■

LES BONS CÔTÉS DE L'INONDATION

Traditionnellement, les producteurs de riz de la vallée de Sacramento, en Californie, mettaient le feu aux chaumes, après la récolte d'automne. La fumée recouvrait alors la vallée, envoyant à chaque fois environ un million de tonnes de produits polluants dans l'atmosphère. En 1992, les écologistes proposèrent un changement de tactique: remplacer le feu par l'eau. En décembre dernier, 6 000 hectares de rizière furent inondés. Ce marécage improvisé est devenu le paradis des oiseaux aquatiques qui sont venus y hiverner. Au printemps, l'eau, une fois drainée, va grossir le cours du Sacramento, aidant notamment les jeunes saumons à migrer vers l'océan. ■

JARDINS BOTANIQUES ET BIODIVERSITÉ

Environ la moitié des 1 600 jardins botaniques du monde s'attache à la conservation des espèces en développant des banques de graines de centaines de plantes ou, plus modestement, en entretenant de petites collections de végétaux dans des serres ou des jardins publics. Malheureusement, ces jardins sont mal distribués. Ils sont très nombreux dans les zones tempérées où la diversité est la moins grande: en Europe, on recense 532 jardins et 12 000 espèces; en Amérique du Nord, 265 jardins et 20 000 espèces, alors qu'en Amérique du Sud, où la flore comprend environ 80 000 espèces, il n'en existe que 66. ■

LA BÊTE NOIRE DES PÊCHEURS

Qui aurait pu soupçonner la haine vouée par les pêcheurs à l'étoile de mer du type *Asterias*? Puissante carnivore, celle-ci s'offre des festins de moules, d'huîtres et de coquilles Saint-Jacques. En revanche, elle passionne les chercheurs, car pour manger — cas unique dans le règne animal —, elle fait jaillir son estomac par la bouche et en enveloppe sa proie. Si l'un de ses bras est blessé, elle s'en sépare et il repousse, ainsi que l'œil placé à son extrémité. Par ailleurs, elle peut changer de sexe. Les mâles deviennent femelles lorsque celles-ci sont en nombre insuffisant. Une telle merveille de la nature ne mérite-t-elle pas d'avoir sa part de nos coquillages? ■





*«Initiatives»:
toutes celles qui
sont prises, dans
le monde entier,
pour défendre
concrètement
l'environnement.
Pour élargir et
enrichir cette
rubrique
nouvelle, faites-
nous part, amis
lecteurs, des
initiatives
écologiques
auxquelles vous
avez participé.*

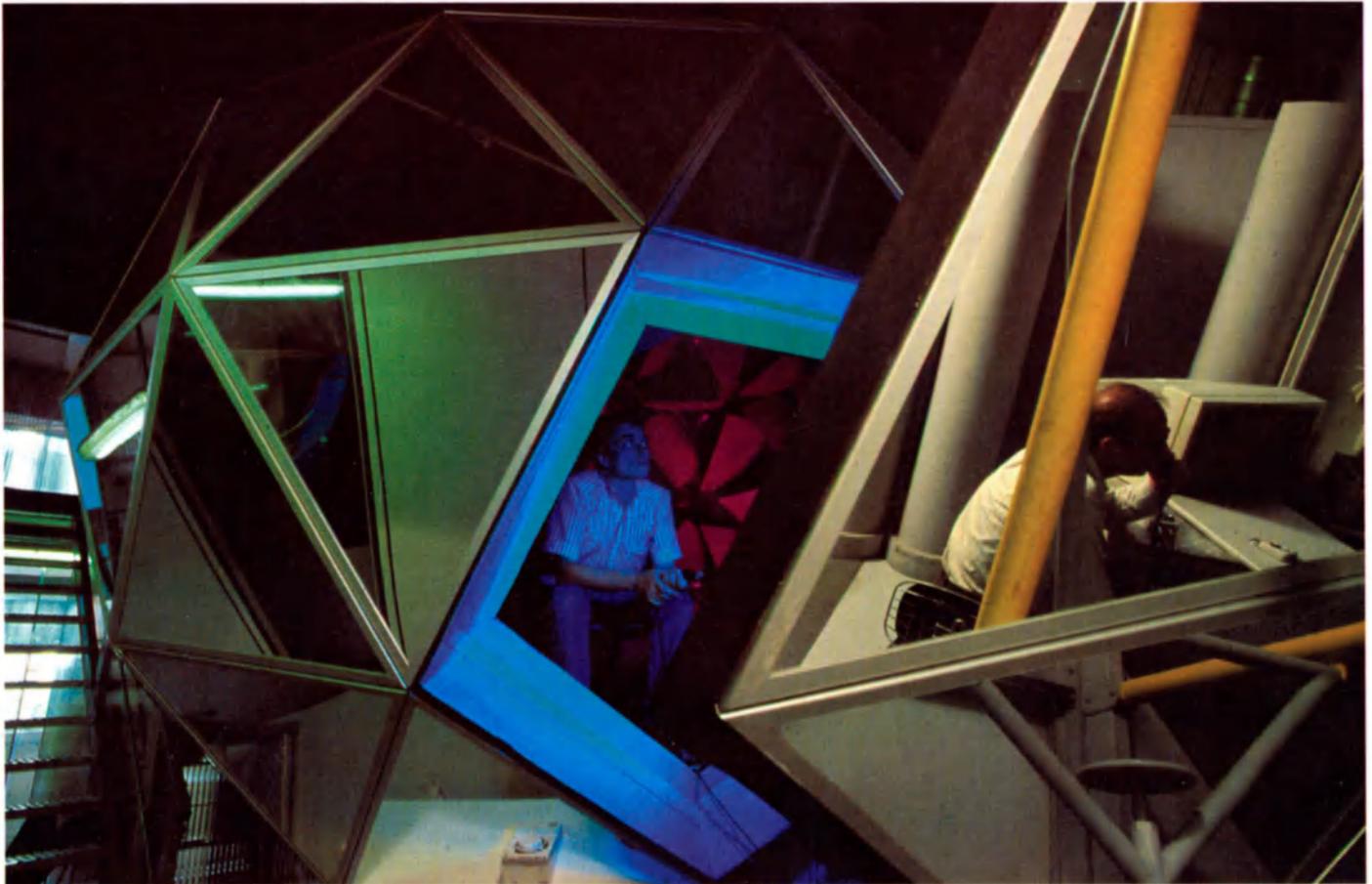
Gendarmes en mission verte dans une usine désaffectée (France).

GENDARMES DE LA NATURE

EN France, voici que la gendarmerie nationale vire au vert. Depuis octobre 1992, le capitaine Emmanuel Bartier a été nommé à la tête d'une toute nouvelle section environnement. Mais il refuse d'admettre que la mission est nouvelle: «Dès 1903, la gendarmerie assurait la police de la nature dans les campagnes.» En effet, ce corps militaire a toujours connu une plus forte implantation dans le milieu rural que dans les villes. Si la prévention représente 80% de son activité «verte», la répression s'est sensiblement accrue: 30 000 contraventions (entraînant une amende) et 2 800 délits (prison et/ou amende) en 1980, contre 62 000 contraventions et 5 500 délits en 1992. En 1987, la gendarmerie a publié un mémento sur la nature et l'environnement qu'elle a distribué à ses 90 000 hommes. Ce livre vert de 700 pages aborde, entre autres, les cas de pollution de l'air et de l'eau, le domaine nucléaire, le contrôle des produits chimiques, les déchets, le braconnage de la flore et de

la faune, la protection des parcs et précise la conduite à tenir. Un premier stage, destiné aux sous-officiers, est prévu pour les sensibiliser et leur apprendre, par exemple, à manier le matériel de prélèvements. Le capitaine Bartier, qui parcourt l'Europe pour rencontrer ses homologues, constate qu'il n'existe pas encore de coordination entre Etats, mais que les gendarmeries se préoccupent de plus en plus de l'environnement. Il en donne deux exemples: l'Italie, qui s'est dotée d'une unité spécialisée de 70 carabinieri, et l'Espagne, où des unités de la Guardia Civil sont spécialement formées et dotées d'un matériel adapté. Un effort logique puisque ce dernier pays a inscrit la protection de l'environnement dans sa constitution. En octobre 1993, une première réunion entre gendarmeries de pays différents se tiendra au siège d'Interpol à Lyon (France). Si toutes les polices s'unissent, l'Europe deviendra plus propre. Encore faudra-t-il parvenir à harmoniser les législations!

Tours de verre et murs de béton, écrans visuels ou sonores, l'espace de la ville moderne instaure une coupure croissante entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'esprit et le corps, aussi bien qu'entre les individus.



Cette «audiosphère» conçue en France est un simulateur de bruit urbain qui permet de mesurer à l'avance les modifications du paysage sonore.

Les murs du son

par R. Murray Schafer

DANS un restaurant tunisien de Montréal, le propriétaire et son épouse boivent à la régالade à une carafe de vin dotée d'un bec verseur qui fait couler le liquide directement dans le gosier, comme avec une outre en peau de chèvre. Ce n'est pas du tout la même sensation que de boire dans un verre à l'aide d'une paille, et le bruit aussi est différent, en l'occurrence le léger gargouillis des bulles d'air dans le goulot de la carafe. C'est probablement là façon la plus hygiénique de boire, même si elle a fait place au récipient de verre lorsque l'individualisme a triomphé de l'instinct tribal. C'est pour rappeler des liba-

tions plus sonores que l'on trinque et que l'on heurte les verres au début des repas, sans doute à titre de compensation, ce qui n'est même plus possible avec le plastique aseptisé.

Notre paysage sonore est déterminé par les matériaux que nous utilisons. Il y a une civilisation du bambou, du bois, du métal ou du plastique, et chacune produit une gamme de bruits spécifiques liés au choc ou à la manipulation de ces différents matériaux. L'Europe fut essentiellement une civilisation de la pierre (et le demeure, dans ses régions les plus isolées). En Amérique du Nord, c'est le bois qui a prédominé

longtemps, avant l'avènement du ciment armé et du verre au 20^e siècle (tout comme dans l'Europe contemporaine).

L'invention du double vitrage a complètement révolutionné le paysage sonore, figeant le monde extérieur dans un «silence» aussi fantomatique qu'irréel. L'atténuation des bruits du dehors, déjà sensible avec l'apparition du verre à vitres, n'a pas seulement créé un distinguo entre «ici» et «là» ou «au-dehors», mais aussi une dissociation des sensations. Aujourd'hui, on peut fort bien regarder un environnement et en entendre un autre, séparés par une cloison transparente. Le verre trempé a fait éclater l'empire des sens pour le remplacer par la juxtaposition d'expériences visuelles et auditives contradictoires.

On entend souvent dire: «J'ai l'impression d'être dans une cage de verre... qui me sépare du monde extérieur.» Ce qui signifie: «Je vois parfaitement ce qui se passe, j'arrive à parler aux gens, mais le contact charnel, émotionnel, la chaleur du contact, tout cela est supprimé par le mur de verre.»¹ Le monde des bruits et des textures, le monde tangible, cinétique, est tenu à l'écart. Nous continuons à le contempler, mais notre poste d'observation protégé ne nous permet plus d'avoir de contacts physiques avec lui. Le monde physique est «là», le monde de la réflexion et de la spéculation est «ici».

Un espace intérieur totalement insonorisé exige d'être réorchestré: c'est l'avènement de la musique de fond et de la radio, forme de décoration d'intérieur introduite délibérément ou inconsciemment pour restructurer l'espace et l'étoffer sensoriellement. A ce stade, la contradiction entre l'extérieur et l'intérieur est parfois totale. On regarde le monde par la fenêtre comme un film muet, avec la radio en fond sonore. Je me rappelle effectivement avoir ainsi traversé les Rocheuses en train panoramique avec commentaires sirupeux et musique à effets et je me suis dit: «Ce n'est pas possible, je suis en train de regarder un documentaire hollywoodien sur les montagnes Rocheuses!»

Lorsque la coupure entre «ici» et «là» est complète, le mur de verre devient aussi impénétrable que le mur de béton, et même les voleurs le respectent. Il y a dans la Bible une image acoustique très puissante: «C'est avec un sceptre de fer qu'il les mènera comme on fracasse des vases d'argile!» (Apoc. 2-27). Le bruit familier des poteries entrechoquées au Moyen-Orient peut devenir un symbole de violence quand ces ustensiles se brisent. Pour nous, le bris du verre a la même signification. Et pourtant, qui sait si le seul moyen de réconcilier enfin le corps et l'esprit des Occidentaux n'est pas précisément de faire éclater les parois de verre où nous avons enfermé nos vies, afin de redécouvrir un monde où tous les sens se répondent et se font écho au lieu d'être en conflit permanent.

LE RÈGNE DE L'AUDIOVISUEL

Il n'est pas naturel d'occulter de force l'un de nos sens et cela donne souvent lieu à des réactions en retour. Il serait instructif d'étudier comment les grandes révolutions culturelles de l'histoire correspondent à la stimulation de tel ou tel sens au détriment de tel autre. Aujourd'hui, par exemple, c'est le règne presque sans partage de l'audiovisuel, qui exclut les autres stimulations sensorielles. Si cela n'était pas frustrant, pourquoi éprouverions-nous le besoin de grignoter au cinéma ou devant la télévision?

Le monde est en voie de médiatisation, c'est-à-dire qu'il est le jouet d'objets sonores conçus pour manipuler ou persuader. Grande différence avec le monde naturel que nous avons laissé derrière nous, dont les sons pouvaient nous stimuler, mais cherchaient rarement à influencer notre comportement. Songez-y: il n'y a quasiment aucun son dans le monde moderne qui n'ait été fabriqué et qui ne soit la propriété de quelqu'un. La musique que nous écoutons est protégée par le droit d'auteur. Les avertisseurs de voiture sont la propriété des conducteurs et souvent un moyen



Le vide et le plein.
A gauche, le lac Dal
(Inde);
à droite, foule au
Brésil.





pour eux de «converser» quand ils se croisent dans les rues. Presque tous les bruits de la ville moderne — sirènes de police, passages d'avions, chantiers de construction — contribuent à renforcer l'identité d'un groupe d'intérêt quelconque. Certains sons ont d'ailleurs une connotation sociale très marquée. La radio portative hurle de tous ses décibels: «Je vous parle, écoutez moi!» Le téléphone portatif, silencieux en voiture, audible dans les lieux publics, susurre: «J'ai réussi, je suis quelqu'un d'important», alors que les caisses enregistreuses chantent un hymne à la gloire du commerce. Le message des sirènes d'alarme est suffisamment éloquent, mais le propriétaire silencieux du chien qui gronde au bout de sa laisse a lui aussi quelque chose à dire: «C'est mon chien, et il me défend.»

Il y a beaucoup d'agressivité dans tout cela. Est-ce la conséquence inévitable du surpeuplement du monde moderne ou le moyen de distinguer les riches des pauvres, les gagnants des perdants? La réussite est devenue bruyante. En acquérant de plus en plus de nouveaux gadgets pourvus d'un marquage acoustique très reconnaissable, les groupes qui réussissent imposent leur empreinte sur notre paysage sonore et cherchent à modifier à leur profit les comportements sociaux.

L'ÂME D'UNE FOULE EN MARCHÉ

Le seul moyen dont disposent les pauvres et les déshérités pour manifester leur présence est l'émeute, phénomène de foule. La foule est un aspect de la vie moderne qui va certainement prendre de plus en plus d'importance dans les années à venir. Dans *Masse et Puissance*, Elias Canetti souligne l'importance du sens du toucher dans un environnement humain dense: «C'est uniquement dans la foule que l'homme se libère de sa peur du contact. C'est la seule situation où cette peur se change en son contraire, mais il lui faut pour cela une foule dense, où les corps sont

R. MURRAY SCHAFER,
compositeur canadien, est le
fondateur et directeur du
Projet mondial
d'environnement sonore à
Vancouver. Ancien maître de
recherches à Simon Fraser
University (Canada), il a écrit
de nombreux ouvrages, dont
Le Paysage Sonore (Lattès, Paris,
1991).

pressés les uns contre les autres, une foule elle-même physiquement dense, ou compacte, si bien qu'il ne distingue plus bien qui est en train de se presser contre lui.»

Le toucher et l'ouïe sont intimement associés; dans les basses fréquences, les deux sens se rejoignent lorsque les matériaux se mettent à vibrer. Cette interaction encourage la foule compacte à utiliser le bruit comme son arme principale. Dans tout autre cas de figure, il est facile à ses adversaires mieux armés de la pénétrer et de la désunir. La foule demeure en dehors des tours de verre où s'est enfermée l'élite. C'est essentiellement par la voix qu'elle se défend et cherche à préserver sa force. Qu'elle hurle, qu'elle chante ou qu'elle gronde, ses voix sont innombrables et ne font qu'une. Le bruit de la foule, plus encore peut-être que son contact, est souvent le facteur décisif qui emporte l'adhésion de l'individu encore hésitant. Saint Augustin raconte dans ses *Confessions* comment un homme qui avait juré de renoncer aux jeux du cirque oublie toutes ses belles résolutions, emporté par l'enthousiasme de la foule. Et il s'exclame: «Si seulement il avait pu boucher ses oreilles!»

Il y a bien des moyens de caractériser une foule, par son importance, ses revendications, sa composition: c'est le travail des sociologues, des journalistes et des politologues. Mais le bruit de la foule défie l'analyse. Combien de nuances

peut-on détecter dans une clameur? La joie, la colère, la dérision, l'exaspération, autant d'émotions primitives, parfois chaotiques mais le plus souvent structurées rythmiquement par la répétition des slogans, car sans cette articulation rythmique, la foule est friable, moins homogène, et donc vulnérable.

Le volume des bruits de la ville a connu une telle explosion au début du 20^e siècle, qu'il a influé sur les styles des écrivains, à commencer par les Futuristes et leur chef de file, F. T. Marinetti, dont Istvan Anhalt commente ainsi la rhétorique, à laquelle il trouve de nombreux parallèles dans la musique contemporaine: «Son style fiévreux, désarticulé, exhibitionniste, lui a permis de saisir un peu de l'âme d'une foule humaine en marche...» Sa prose est «un texte d'affiche, une proclamation, une suite de manchettes de journaux. C'est une langue répétitive, agressive, insistante, qui n'accepte aucune contradiction et rejette toute réflexion, une langue intolérante, destructive». Le *Manifeste du Futurisme* proclamait: «Nous voulons chanter les grandes foules enflammées par le travail, le plaisir et l'émeute; nous voulons chanter les vagues multicolores et polyphoniques de la révolution dans les capitales modernes.»²

Ces masses chorales ont exercé une influence évidente sur bon nombre de compositeurs contemporains, dont témoignent d'abord les stri-

Gratte-ciel de Denver
(Etats-Unis).



dences orchestrales de Berg et de Schönberg, et plus près de nous les organisations statistiques des œuvres de Xenakis, les effets de «coagulation» de Ligeti et les éclats vocaux anarchiques des membres de l'école polonaise, comme Lutoslawski. Quand à la musique rock, elle n'existerait pas sans la force de la foule qui l'imprègne. Un jeune me disait: «Il faut être bourré ou abruti pour aller à un concert rock», et pourtant, presque tout le monde y est allé au moins une fois. Et la musique rebondit, d'autoradio en transistor braillard, d'une rue à l'autre, et se faufile jusqu'à vous par le baladeur trop bruyant de votre voisin, dans le bus où personne ne se parle. C'est comme une hémorragie de musique qui déborderait de ses récipients. Et soudain on saisit que la musique est l'agent coagulant de nos sociétés modernes, multiraciales et polyglottes, qui assure leur cohésion bien plus que tout système politique ou social, et on se prend à espérer que cela va continuer, par peur des conséquences. Après tout, il y a bien des formes d'intolérance plus violentes que la tyrannie des décibels.

DES RITES TRANQUILLES

Depuis que l'humanité délaisse les campagnes pour les villes, les grands espaces déserts pour les mégaloilles surpeuplées, que le réveil-matin a remplacé le chant du coq et les bruits de l'usine ceux du vent, de la pluie et des chants d'oiseaux, et que nous avons renoncé aux somnolences de la vie naturelle pour le rythme trépidant de la vie urbaine, nous sommes entrés dans une civilisation de promiscuité qui multiplie les risques de friction — «l'enfer, c'est les autres», disait Sartre. Nous sommes loin du vaste jardin botanique où s'est déroulée jusqu'ici l'histoire de l'humanité, au rythme ralenti des saisons. Ce passé est-il définitivement oublié, ou un sursaut écologique nous permettra-t-il de renouer avec lui?

Ce qu'il nous faut apparemment, ce sont des rites tranquilles qui permettraient aux masses rassemblées de partager sereinement les mêmes expériences sans éprouver le besoin d'exprimer leurs émotions de façon dégradante ou destructive. A ce sujet, on pourrait se demander si nous n'aurions pas intérêt à méditer sur ce qui se passe lors des concerts de musique classique en Occident. Quand on y songe, quoi de plus étonnant qu'un public de concert figé devant la musique, osant à peine respirer, attentif aux mystérieuses vibrations de l'air ambiant? On peut penser que tout morceau de musique aspire à cette adoration silencieuse, mais bien peu l'obtiennent, et c'est souvent davantage par la force de l'habitude que par le privilège de la beauté. Je me suis souvent demandé s'il ne serait pas possible de transposer ce rituel dans d'autres environnements, comme l'écoute collective du réveil des oiseaux — le chœur de l'aube —, la célébration du solstice de juin ou de la Journée de la Terre.



Si nous voulons que notre planète puisse accueillir une population croissante, il faut absolument trouver le moyen de maîtriser les bruits qui menacent de nous mettre en pièces. La pollution sonore est un problème mondial, mais ce n'est pas par une législation renforcée ou des interdictions qu'on le résoudra. La solution consiste à retrouver notre point d'équilibre, à découvrir qu'il existe un temps pour tout, pour parler à son tour et pour écouter l'autre. Voilà la grande et secrète évidence du paysage sonore de la nature, où tous les bruits ont leur place sans qu'aucun essaye de dominer ou d'écraser les autres. C'est bien simple, il n'existe pas de son dans la nature qui agresse notre ouïe. Les rapports alarmants qui font état d'une multiplication des cas de surdité dans les pays développés rappellent que seuls les hommes savent fabriquer des bruits destructeurs. Alors, soit nous arrivons à canaliser les épandages sonores qui menacent de submerger des populations entières, soit nous deviendrons tous sourds. Dans les deux cas, évidemment, nous serons plus tranquilles. ■

Transport de boisson lors d'une cérémonie funéraire chez les Torajas, population indonésienne des Célèbes.

1. Marie-Louise von Franz, *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, Paris 1986.

2. Marinetti, *Le Futurisme*, Lausanne 1981.

La tentation du désordre

par Fernando et Diego Montes

LES cités de H.L.M. récentes ne sont pas, loin s'en faut, des exemples d'aménagement désordonné. Elles souffriraient plutôt d'un excès de zèle ordonnateur. L'ordre qui y règne est pesant, simpliste au point de faire oublier la forme des bâtiments. C'est un art conceptuel qui ne «décolle» pas, qui procède trop du concepteur et pas assez du désir de ville de l'habitant.

Ce décalage initial ne sera jamais comblé. L'art n'est pas, cette fois, en avance sur son temps, mais à côté, là où gisent les fausses bonnes idées qui jalonnent l'histoire. Des idées qui méritaient peut-être d'être explorées, mais avec précaution, avant que soient lancées des campagnes massives de construction. Désormais, la frustration du banlieusard, pourvu d'un logement mais privé de ville, nourrit le spleen des temps modernes.

Une constatation qui ne varie guère d'un pays à l'autre. Les enfilades de blocs tristes le long des avenues larges et vides de la banlieue de Moscou sont autant de variantes d'un urbanisme que l'on retrouve à Barcelone, Santiago, Milan, Essen ou La Courneuve. A quelques nuances climatiques près, le catalogue est le même partout: ce sont des «barres», volumes étroits et longs, sans recto ni verso, ou des «tours», empilements verticaux dont les sommets sont plus près des poteaux électriques que des nuages.

Ces travées illimitées, ces blocs multiples qui ont si peu l'air d'édifices, ces constructions inachevées et déjà dégradées, n'ont de désordonné que l'acte fondateur. Ce ne sont, par la suite, que déviations rationnelles, faux calculs, attributions erronées aussitôt contredites par les faits. Un

«espace vert» ne remplacera jamais la nature, et un «équipement» aura beaucoup de mal à passer pour un bâtiment public.

DES VILLES IMPROVISÉES

Observons maintenant ces grands bidonvilles — «favelas», cases, «villas-miserias», «barriadas» — et autres cités-champignons qui ceignent presque toutes les grandes villes, de Lima à Lagos, du Caire à Mexico. Cette écorce indescrivable est l'archétype d'un phénomène urbain et architectural moderne. Autrefois marginal (comme dans la zone des «fortifs» de Paris), il est devenu commun, sinon majoritaire: il serait d'ailleurs intéressant de comparer la surface occupée par les bidonvilles et celle des autres types d'habitat dans une métropole du tiers monde.

Les taudis, les habitations dégradées ou en fin de course, solutions traditionnelles pour les mal logés des villes, ne suffisent plus à abriter les foules en mouvement. Les campagnes se vident parce qu'elles n'arrivent plus à nourrir leur population. L'exode ne s'organise pas, il a simplement lieu. La ville, première destination de l'exil, n'a rien fait pour accueillir ces nouveaux venus, peut-être parce qu'elle ne pouvait rien faire.

Il a fallu quinze siècles pour que Paris atteigne le million d'habitants, mais combien d'années pour multiplier ce nombre par dix? La ville de Mexico s'achemine, quant à elle, vers une vingtaine de millions d'habitants.

La ville est une structure lourde, dont il est difficile de maîtriser la progression. Décider du jour au lendemain d'en tripler la surface et la popula-



Immeubles de banlieue dans le centre de la France.



tion, de prolonger ses voies, ses adductions d'eau et ses égouts, d'augmenter la capacité de ses transports et de ses écoles, est une tâche techniquement et matériellement impossible.

Les bidonvilles sont donc des structures improvisées, faites de bric et de broc et forcément désordonnées. Il va sans dire qu'aucune n'a été planifiée ni conçue par un architecte. Elles ne répondent pas non plus aux normes habituelles de l'urbanisme. Et pourtant, des H.L.M. à l'alignement rigoureux ou des bidonvilles anarchiques, lesquels sont plus représentatifs de l'esprit de l'architecture moderne?

UNE ARCHITECTURE SANS ARCHITECTE

A la fin des années 60, l'architecte John Turner, professeur à l'Institut de technologie du Massachusetts, se fait le fervent propagandiste de la qualité architecturale des bidonvilles. Son mes-

sage, diffusé dans les meilleures écoles d'architecture du monde et dans les publications d'avant-garde, est que nous avons beaucoup à apprendre de cette architecture sans architecte, de cette architecture de la nécessité et de l'urgence, où il décèle des trésors d'imagination. Cette forme d'auto-construction s'adapte au mieux à l'habitant, qui n'est pas un assisté de la providence sociale, mais le premier et le seul protagoniste de la pièce tragique qu'il est obligé de jouer pour survivre.

A l'opposé, le grand bloc d'habitation conçu, construit et géré par une autorité centrale et institutionnelle, résulte d'une rationalisation à outrance des besoins sociaux. Sa production, les circuits de décision dont il dépend, même dans les pays les plus libéraux, s'insèrent le plus souvent dans un cadre bureaucratique.

Turner part de l'idée que, dans les conditions d'extrême dénuement des bidonvilles, le

FERNANDO MONTES,

architecte chilien, a enseigné l'architecture dans diverses écoles européennes et universités sud- et nord-américaines. Ses articles et projets ont été diffusés dans le monde entier.

DIEGO MONTES, français,

étudie l'architecture et le théâtre à Paris et travaille actuellement à une mise en scène de la pièce d'Albert Camus *Caligula*.

mode de production prime sur les considérations techniques ou esthétiques. Au fond, il est persuadé que l'architecture, telle qu'on la pratique habituellement, est soit un luxe réservé aux sociétés développées, soit un art inadapté en dehors d'un contexte social stable — elle réclame, sinon de l'ordre, du moins un certain ordonnancement. Or la nouvelle société urbaine des bidonvilles est l'exemple même du corps social en pleine mutation.

Les bidonvilles ouvrent-ils un champ nouveau, ou signalent-ils le besoin d'une refonte des hiérarchies, des valeurs ou des méthodes de l'architecture ?

Turner, en bon dialecticien du progrès social, joue sur le caractère indissociable des deux hypothèses. Avec lui, on allait donc pouvoir concilier l'architecture moderne et le désordre, la prévoyance et la spontanéité. A l'entendre, on était sur le point de réaliser quelque chose de proche du métissage, des musiques de Stravinski, de Gershwin ou du jazz, qui mêlent l'improvisation aux schémas de composition les plus complexes. Mais Turner n'a pas encore réussi à convaincre, et l'architecture moderne cherche toujours sa pierre philosophale.

UN ÉCLECTISME FÉCOND

Cinquante ans avant lui, Picasso, avec sa perspicacité coutumière, avait également mis le doigt sur ce dilemme. En pleine période cubiste, il disait : «Après Van Gogh, tout est devenu possible (le

désordre), mais ce que nous avons ainsi gagné en liberté, nous l'avons perdu en assurance.»

L'histoire n'avance pas en ligne droite, mais en décrivant une drôle de courbe dans le temps, faite de mouvements pendulaires et de bonds en avant, d'arrêts et d'accélération. L'observateur naïf pourrait croire que ses arbitrages ne sont jamais clairs et que pour trouver son chemin, elle corrige une position par une autre : braquage, contre-braquage. Notre siècle, qui en matière d'architecture a démarré si fort pour finir en vitesse de croisière, a eu son lot de mouvements pendulaires, de dérapages, de secousses aussi. Mais il se pourrait bien qu'il ait apporté à l'histoire de l'art une contribution originale par un éclectisme plus poussé, une diversité plus étendue qu'autrefois. Et cette spécificité est sans doute liée au développement des moyens de communication et de mémorisation, qui permet aux particularismes de coexister avec l'universalité, dans un esprit à la fois villageois et planétaire.

Pendant des siècles, la mémoire de l'humanité fut orale, écrite ou graphique. Comme elle était très limitée, il fallait trier en permanence. Aujourd'hui, avec les mémoires chimiques et électroniques, notre capacité de stockage s'est accrue de façon incommensurable. Nous n'avons plus à éliminer ce qui est désuet ou déviant pour faire place nette au courant dominant. L'un et l'autre peuvent subsister, à peine enfouis dans nos mémoires, en attendant le moment de resurgir. Un moment qui peut arriver assez vite : la roue de l'histoire ne s'est-elle pas, dit-on, accélérée? ■

Bidonville indonésien.





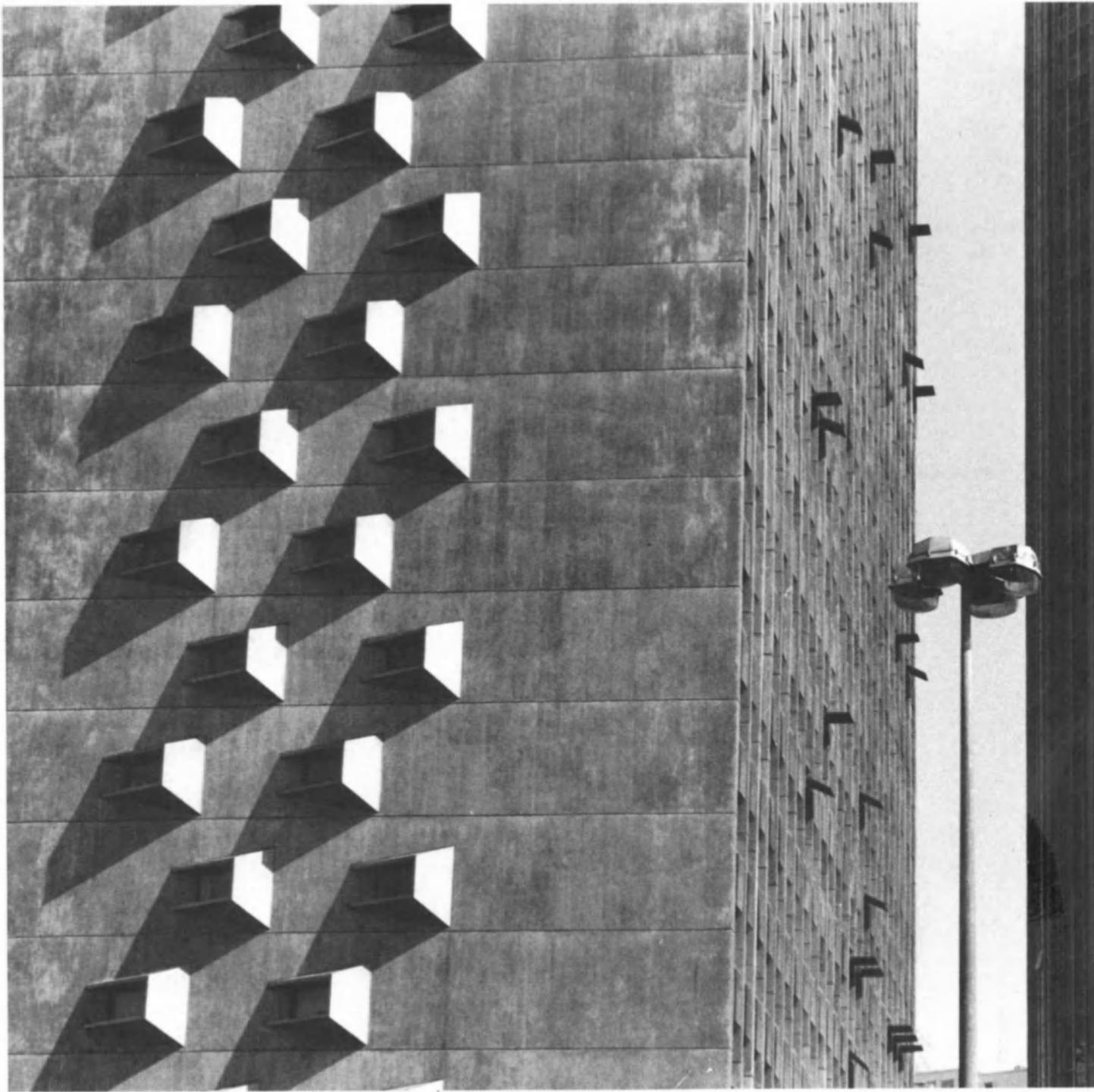
«La troisième rive du fleuve»...

par Roberto DaMatta

Ci-dessus, festival annuel de Parintins (Brésil).

RÉFLÉCHIR sur la modernité, c'est forcément déconstruire un mythe. Qu'est-ce qu'un mythe? Il nous aura fallu du temps pour cesser d'y voir autre chose que le produit irrationnel de cerveaux primitifs. Nous savons aujourd'hui que les mythes sont les cadres grâce auxquels une société définit ses valeurs; qu'ils sont des machines à apprivoiser le temps, ce temps qui porte en lui la mort et l'indifférence. Parler de mythes, alors, c'est évoquer des his-

toires qui cherchent à échapper au temps. Les mythologies dérangent. Aussi, quand les hérauts de la post-modernité décrètent la fin des grandes histoires, le font-ils pour construire la grande (et véritable) histoire de tous les temps... Cette ambiguïté, au fond, est à la racine de notre civilisation: comment trouver des valeurs stables dans un monde qui se veut instable? Comment conjurer des individualités qui ne veulent se lire qu'en faisceaux de droits, de désirs et de subjectivités, et



des organisations collectives qui doivent être objectives, stables, qui appellent en outre des devoirs et doivent garantir l'existence des choix individuels? Si les mythes sont des histoires qui rejettent la temporalité linéaire d'un récit cumulatif, comment les concilier avec une civilisation qui se définit elle-même comme une histoire qui transforme continuellement les hommes et les institutions?

Répondre à cette question revient à reconnaître qu'il n'existe pas de société exclusivement fondée sur l'avenir, ou sur le mouvement. La modernité a sans doute exorcisé bien des mythes, mais elle n'a pas liquidé la mythologie. Réprimés et emballés sous de nouvelles étiquettes (*ce post*

qui autorise tout et voudrait tout qualifier), les mythes reviennent toujours. Surtout lorsqu'on décrète la mort de Dieu ou, pire, la fin de l'Homme. Car les mythes, comme les rêves, révèlent les problèmes en souffrance. L'idéal occidental de justice sociale, de liberté individuelle et d'égalité politique de tous repose évidemment sur une mythologie. Une mythologie qui, même dans les pays avancés, reste toujours aux prises avec nombre de déviances — racisme, antisémitisme, marginalisation politique et économique — qui surgissent comme autant de fantasmes ou de défis. Ainsi, à côté du credo égalitaire qui fonde l'Occident moderne, l'idéologie de la «réussite» professionnelle, émergent des contre-mythologies



Rio de Janeiro la moderne.

dénonçant le privilège de sortir d'une grande université, de parler anglais ou français et — *last but not least* — d'être Blanc!

Face à un Occident éclairé, rationaliste et bourgeois, vivant dans une temporalité dominée par l'idée de progrès, d'autres régions de la planète se voient contraintes de trouver une synthèse entre l'idée moderne d'une histoire universelle, axée sur l'individualisme utilitaire, et leurs valeurs traditionnelles, articulées sur des loyautés personnelles envers les dieux, les anciens, les familles, les amis. Un peu partout dans le monde — en particulier dans les régions dites périphériques ou marginales —, des rapprochements s'opèrent ainsi entre la mythologie bourgeoise, qui parle

d'un système dans lequel l'individu est institué en centre moral et politique de l'univers, et des histoires aux fondements bien différents. Les sociétés qui survivent à ces rapprochements sont celles qui inventent des mythologies démontrant la possibilité d'allier ces deux systèmes de valeurs, jadis considérés comme incompatibles. Telle a été la voie suivie par le Japon et par l'Asie en général et, à une échelle non moins significative, par l'Amérique latine et en particulier le Brésil.

POLITIQUEMENT INÉGAUX, MAIS MORALEMENT ÉQUIVALENTS

J'ai écrit que la société brésilienne lutte pour allier deux mythologies. La première, qui s'inspire de la tradition moderne, fait de l'individu une entité morale autonome, dotée de droits inaliénables, tels que la liberté ou l'égalité. L'autre repose sur des discours qui nient l'individualisme, se méfient du progrès et rejettent l'égalité politique formelle. Si la première de ces mythologies débouche sur l'idée moderne de démocratie représentative, la seconde reflète un mode de vie dans lequel le clientélisme l'emporte sur les institutions. Certains y voient la marque d'un contre-réformisme ibérique, qui s'opposerait de façon carnavalesque (par ses mythes, ses héros et ses modes de civilisation) à l'individualisme libéral illustré par les États-Unis — symbolisant la modernité avec leurs médias, leurs «fast-food», leur solitude tragique et leurs insurmontables barrières raciales, ethniques, sexuelles et professionnelles.

Le rapprochement de ces deux mythologies pose donc un dilemme. A ce dilemme, la solution brésilienne (ou, plus généralement, latino-américaine) tend à répondre que les hommes sont politiquement et économiquement inégaux, mais moralement équivalents. Nous sommes en ce monde maîtres ou esclaves, chefs ou subordonnés: mais devant la mort qui abolit toutes différences, nous nous valons et nous nous complétons. Cette solution paradoxale tente de concilier l'égalitarisme moderne et l'inégalité inscrite dans les mentalités traditionnelles — en recourant à une éthique de l'ambiguïté.

Dans les mythologies latino-américaines, on adopte l'égalité pour cadre du système juridique et politique et la concurrence pour base du système économique, sans abandonner, ni adapter, l'ensemble des pratiques sociales traditionnelles fondées sur l'inégalité et sur les relations personnelles. Dans ces conditions, l'expression juridique et politique apparaît toujours décalée, très en avance ou très en retard sur ce qui se passe réellement dans la société. C'est un processus de modernisation par le haut, par le truchement de l'État qui tente ainsi de se substituer aux forces sociales défaillantes.

De fait, si la modernité repose, socialement et épistémologiquement, sur le triomphe de

l'individu, elle est aussi ancrée dans un système de procédures rigides, valables partout, pour tous et dans toutes les situations. Comme si nous étions tous vraiment nés égaux, comme si nous étions tous libres d'obligations sociales, et que la compétition entre êtres humains se faisait vraiment dans des conditions raisonnables d'égalité. L'égalité devant la loi cache l'inégalité des conditions sociales. La mythologie dite «post-moderne» qui relativise tout, fragmente tout, ramène tout au nihilisme *yuppy* d'un certain Paris ou d'un certain Berkeley, ne peut fonctionner que si certaines conditions sont maintenues et, surtout, qu'un dénominateur commun est atteint. Et quel dénominateur commun! Une obéissance presque aveugle aux principes de base d'un rationalisme universaliste qui structure l'ensemble du système. Comment appliquer un tel rationalisme égalitariste à des sociétés traditionalistes fondées sur la différence?

UN LIBÉRALISME CAPRICIEUX

Le résultat est bien souvent une mythologie qui croit aux miracles, aux esprits et aux messies, créatrice d'un libéralisme capricieux et particulariste (où les lois du marché ne valent que pour les puissants), et qui a marié l'égalitarisme à l'esclavage, puis à la servilité et au clientélisme. D'où un Etat à la fois grand et petit, fort et faible, dont les ressources et les butins sont détournés pour veiller sur la pauvreté des pauvres, les maintenir

à leur place, et surtout pour accroître la richesse des riches. Mythologie qui a réinventé le carnaval, c'est-à-dire la fête où les rôles sociaux sont inversés sans que rien soit changé au système, qui a nourri une délinquance formée à la morale du profit, déculpabilisant les êtres et ouvrant la voie à l'irresponsabilité.

Il y a là un ensemble de mythes relevant du bricolage moral, un assemblage hétérogène, à la Frankenstein, d'éléments — institutions et pratiques — empruntés ici et là, de règles morales réunies sous une éthique double (voire triple), qui affirme que la loi est la même pour tous, sauf pour nos parents et nos amis. Si on y parle d'universalité, c'est pour légitimer le marché et le profit, non pour défendre les droits les plus élémentaires.

Pourtant, il est important de voir le côté généreux et positif de ces mythologies trans-modernes — celui qui souhaite l'égalité de tous, mais rejette l'équation post-utilitariste entre égalité et consommation; qui veut la liberté, mais pas seulement pour l'argent et pour l'exploitation des masses marginalisées par les médias. Au Brésil, il prend la forme d'une résistance sagace au libéralisme à travers le mythe d'un héros populaire, le brigand Pedro Malasartes. Les récits qui mettent en scène cette figure emblématique montrent comment il est possible de jouer le marché contre le capital, et contre le patron les règles qui légitiment l'exploitation du travailleur. Dans ces mythologies trans-modernes, la morale est du côté d'une raison de la délinquance, qui compense les inéga-

A droite, groupe d'ouvriers dans le Ceará, Etat du nord-est du Brésil. Ci-contre et page de droite, les aventures de Pedro Malasartes, dessins de Teixeira Mendes.

ROBERTO DAMATTA, du Brésil, occupe la chaire d'anthropologie au Kellogg Institute de l'université Notre-Dame, aux Etats-Unis. Il est l'auteur de *A divided World: Apinayé Social Structure* (Un monde divisé: structure sociale apinayé), de *Carnavals, bandits et héros* (Seuil, Paris, 1983) et de *Conta de Mentiroso: Sete Ensaios de Antropologia Brasileira* (Le Conte du menteur: sept essais d'anthropologie brésilienne, Rocco, Rio de Janeiro).





lités résultant de la double pression du marché international et des élites sociales.

Mais l'acculturation entre le moderne et le traditionnel produit aussi des effets pervers. Dans cette éthique à double détente, la possibilité de faire alternativement appel à l'un ou l'autre système fait obstacle à l'indispensable formation, chez l'individu, d'une conscience des limites qu'il doit s'imposer. «Ce qui m'est interdit en tant que citoyen, je peux le faire parce que je suis l'ami du gouverneur, ou le parent d'un responsable politique.» C'est le dilemme auquel sont confrontées la plupart des sociétés modernes, où l'Etat est soumis à des pressions extérieures et intérieures contradictoires, confronté à des attentes sociales hétérodoxes.

Les mythologies des sociétés périphériques ont été nourries de ce dilemme. D'où nos difficultés avec les héros bourgeois classiques, ces héros mesurés, toujours sérieux, qui savent dire oui ou non... Placés devant un choix, incapables (ou refusant) de trancher entre les deux possibilités qui s'offrent à nous, nous préférons le triangle, qui brouille les limites et harmonise les intérêts. Aussi possédons-nous, dans notre mythologie, un certain nombre de personnages véritablement trans-modernes, tels la Doña Flor de Jorge Amado, qui choisit de ne pas choisir, ou l'un des héros de João Guimarães Rosa, décidant de vivre sur une «troisième rive du fleuve» liminaire et magique, d'où il aperçoit toujours les deux autres, donnant raison à tous, paralysés par leur tragique, mais si riche et si forte incertitude.

En rompant avec les codes
et les conventions esthétiques,

le créateur moderne s'est

donné pour seule règle la

liberté d'invention.

Dans le gris (1914),
huile sur toile de
Vassili Kandinsky.



Les voix de l'invention musicale

par Isabelle Leymarie

DANS son acception la plus courante, la notion de modernité englobe le monde actuel. Elle évoque l'image d'un univers technologique en perpétuel mouvement, issu de la révolution industrielle, dans lequel l'homme, tributaire de la machine, se sent angoissé, isolé, coupé de ses racines et de la nature. W. H. Auden souligne un autre aspect, plus positif, de cet âge moderne, qu'il définit comme né de «la mutation de la société fermée de la tradition et de l'héritage à la société ouverte de la mode et du choix».

Dans ce monde moderne, tout à la fois instable, aliénant et pourvoyeur de sollicitations multiples, jamais la musique n'a été aussi présente. De plus en plus nombreux sont, dans la rue ou les transports publics, les gens qui en écoutent, un casque sur les oreilles, enfermés en eux-mêmes et livrés à leur prédilection (mais signifiant également par cette attitude leur refus de communiquer avec autrui); la radio, la télévision, les restaurants, supermarchés, aéroports, coiffeurs, magasins divers, salles d'attente de dentistes et bureaux de poste en diffusent continuellement; la musique est l'un des éléments constitutifs du cinéma; concerts, festivals et foires musicales se multiplient à travers le monde; certains bars occidentaux importent désormais du Japon le *karaoké* — un appareil permettant à l'homme de la rue de chanter sur un air enregistré dont les paroles défilent sur un écran.

On le voit, la musique est omniprésente et sa consommation, dans les genres les plus divers, ne cesse de s'intensifier. «Jamais la musique du passé ni celle des pays extra-européens n'a été aussi répandue que de nos jours», écrit Paul-Louis Simon. «Machaut, Mozart, Shankar peuplent notre univers sonore. Le jazz, la musique pop, le disco, les chansons de toute sorte inondent également nos oreilles. Toutes ces formes d'art, qui s'offrent à notre choix, font partie intégrante de l'art de notre temps.»

Le musicologue Jean-Paul Holstein note que la musique d'aujourd'hui est caractérisée par la technicité, l'internationalisme et la démocratisation. Technicité due au fait que les compositeurs emploient des langages de plus en plus complexes, que les instrumentistes témoignent d'une virtuosité croissante et que la musique

s'écoute par le truchement d'une technologie de plus en plus élaborée. Les techniques actuelles (mixage, *overdubbing*, *playback*, distorsion électronique telle que *wawa*, *reverb*, *fuzz*, *echoplex*) donnent par ailleurs accès à de nouvelles possibilités sonores; mais, si perfectionnées soient-elles, elles abolissent aussi le contact avec le son original, le son acoustique: Doris Rossiaud, ancienne pianiste de l'Orchestre de la Suisse romande et musicienne hors pair, refusait d'enregistrer, car elle considérait toutes les possibilités de rectifier les erreurs en studio, lors de prises multiples et du mixage, comme de la tricherie. Internationalisme lié à la multiplication des moyens de transport et de communication et à la création de nouvelles professions (dans les domaines de la presse, de l'édition et de la publicité notamment), chargées de faire connaître et de promouvoir les diverses musiques. Et démocratisation liée à la vulgarisation, à l'économie de marché, à la naissance du «grand public» et aux exigences des hit-parades.

MÉTISSAGES ET UNIFORMISATION

Deux tendances s'affirment conjointement dans l'univers sonore actuel: d'une part un désir de fusion, de communication avec les autres cultures, manifeste dans la «sono mondiale» — amalgame de musiques de pays divers —, d'autre part une uniformisation croissante de la musique commerciale, avec domination de la musique pop anglo-saxonne. Au fur et à mesure que les musiques étrangères sont phagocytées par la culture occidentale, l'exotique se banalise et se dénature, et les possibilités d'évasion se restreignent. Les différentes musiques «ethniques» sont séparées de leur contexte social et rituel, déshumanisées par l'usage abusif des synthétiseurs (ceux-ci permettent d'imiter les sons de certains instruments traditionnels, mais sans en restituer la subtile vibration) et des batteries électroniques (*drum machines*).

Affadis et mécanisés, le shamisen japonais ou le balafon mandingue n'ajoutent plus qu'un semblant de couleur tonale à ces nouvelles mixtures. On entend aussi du «flamenco-rock», mélange hérétique de guitare et de section rythmique pop



dénué de tout *duende*, cette flamme ardente faisant l'âpre beauté de l'art gitan. Le raï maghrébin se fond dans le reggae, le reggae dans le rap, et le rap lui-même, avec la technique du *sampling* popularisée par les jeunes disc-jockeys noirs américains (qui consiste à emprunter un fragment d'un morceau et à le réintégrer sous forme de collage dans un autre morceau), favorise les triturages, les brassages, les patchworks. Plus que jamais, la mode est aux métissages musicaux, dont les médias se font abondamment l'écho.

Mais si les mélanges de musiques, comme tous les contacts de civilisations, sont positifs et enrichissants, nécessaires même à la croissance d'une culture, ils ne peuvent s'accomplir qu'entre des musiques mutuellement compatibles. Un exemple actuel particulièrement réussi est celui du Latin jazz, florissant aux Etats-Unis et en Amérique latine, dans lequel fusionnent jazz américain et percussions et rythmes afro-latins — exemple réussi parce que le jazz et les musiques noires d'Amérique latine et des Antilles possèdent les mêmes racines à la fois européennes et africaines. De plus l'osmose entre deux ou plusieurs traditions musicales requiert généralement, pour s'effectuer, un lent processus de maturation, tel celui de «créolisation» aux Antilles, en Amérique latine et à la Nouvelle-Orléans, commencé au début du 17^e siècle, et qui a engendré des styles originaux: jazz, rumba, mambo, calypso, biguine,

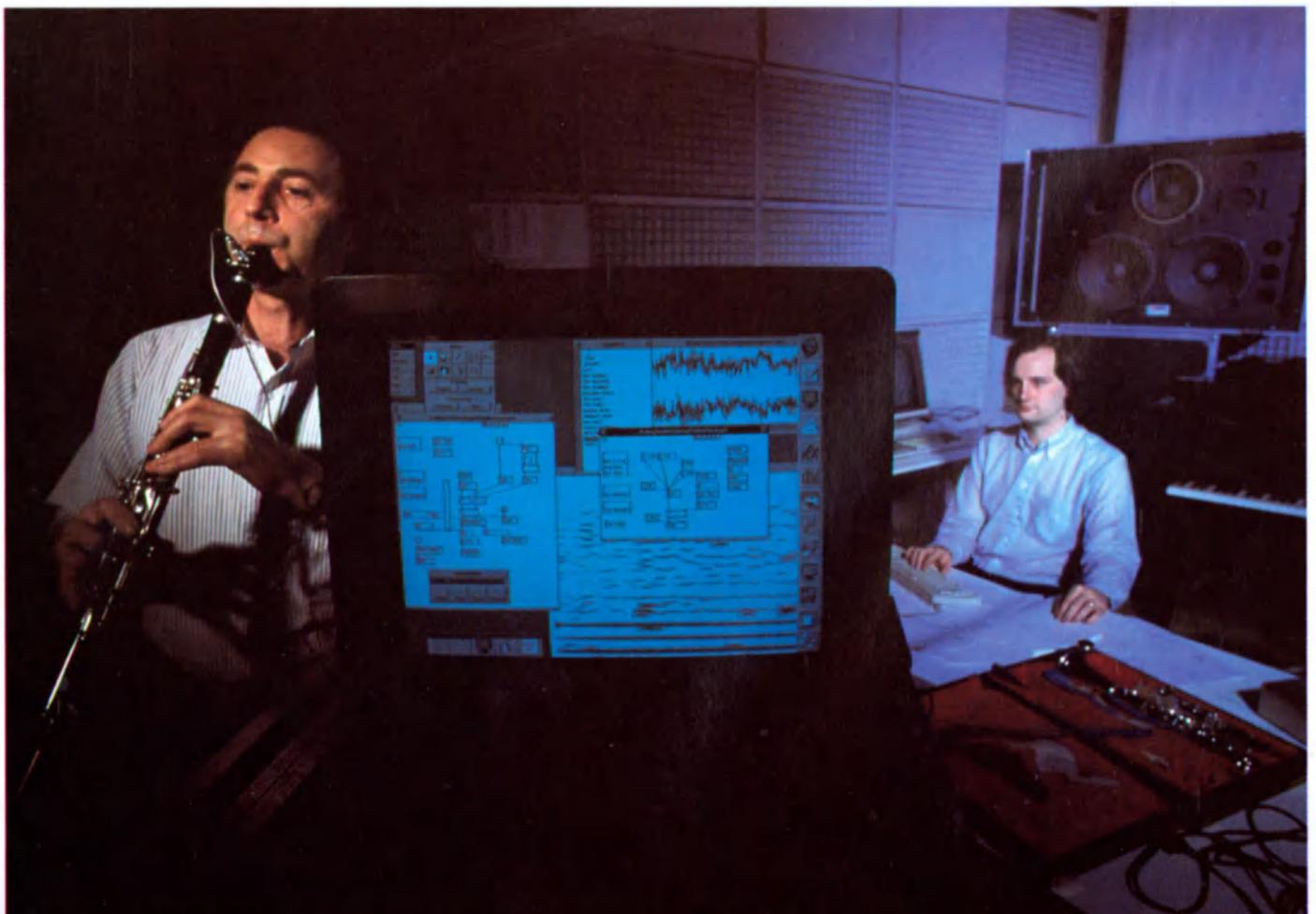
samba, bossa-nova, avec leurs propres codes et leur propre instrumentation.

L'abolition de la tradition et de l'héritage culturel suscite des inventions et des changements constants. La créativité peut s'en trouver stimulée, mais, le plus souvent, en ce qui concerne la musique pop (qui n'est d'ailleurs, dans bien des cas, «populaire» que de nom, n'étant plus ancrée dans une tradition véritable), la société de consommation oblige à une production continue de nouveautés aussitôt démodées, à une course frénétique au «hit», qui perturbent les artistes déçus du box-office et incapables de remonter le courant commercial, et rend l'auditeur tributaire des diktats des maisons de disques où l'impératif commercial l'emporte fréquemment sur la qualité.

La diffusion continue de musiques devenues objets de consommation engendre aussi une paresse auditive. D'active, l'écoute devient passive et le fond sonore parfois source de fatigue nerveuse. Nous en sommes réduits à entendre au lieu d'écouter. Combien d'employés travaillant dans des lieux où la radio fonctionne constamment finissent par faire abstraction du bruit ambiant pour échapper à l'agression de leur environnement sonore?

La musique pop, devenue le commun dénominateur des jeunes, s'est malgré tout souvent, en dépit de ses liens étroits avec la société de consom-

Interprétation d'une œuvre pour clarinette et bande enregistrée à l'Institut de recherche et de coordination acoustique-musique (IRCAM, Paris) avec le concours d'un logiciel nouveau, le «suivi de partition», qui fait de l'ordinateur un instrument à part entière.





Séance de karaoké à Tokyo.

mation, livrée à une critique acerbe du monde moderne, de sa violence et de ses excès: «Vous n'avez fait que construire à seule fin de détruire», proclamait Bob Dylan dans «Masters of War». Le reggae jamaïcain, lui, stigmatise «Babylon», emblème de la cité moderne décadente dans laquelle sévissent la haine et la corruption. Et Michael Jackson, symbole de la réussite commerciale, s'est investi d'une mission rédemptrice en s'autoproclamant messager de l'amour divin.

MODERNITÉ ET MUSIQUE CONTEMPORAINE

Il est intéressant de noter que si l'on parle d'art, d'architecture ou de mobilier modernes, on dit la musique contemporaine. Celle-ci utilise une grande variété de techniques structurales: langage modal, sériel, aléatoire, polytonal, atonal, recours aux stridences, aux bruits (dont Satie, dans *Parade*, avait été le précurseur), à des systèmes de notation non conventionnels et de plus en plus graphiques, aux ordinateurs et autres appareils électro-acoustiques (l'IRCAM, en France, et les départements de musique des universités de Columbia et de Princeton aux Etats-Unis sont spécialistes en ce domaine). Elle tire des instruments de musique acoustiques un répertoire d'effets sonores inusités (Cage avec son piano préparé, Globokar avec son trombone, flûtistes chantant dans leur instrument, violons tapés et

grattés, usages divers de la voix chez Scelsi) et les *happenings* (Cage avec *Silence* notamment) enrichissent le champ sonore.

La musique contemporaine est toujours considérée par beaucoup comme «expérimentale» et suscite parfois un sentiment de confusion, mais son parcours est encore trop neuf pour permettre le recul nécessaire. D'autre part, le mécénat ayant disparu, le compositeur actuel, de plus en plus isolé, se trouve placé dans une situation précaire. Ses œuvres ne sont plus que rarement des œuvres de commande, investies d'une fonction sociale précise (par exemple, musique religieuse, ballet, opéra, musique de divertissement, de cour) ou régies par un système cosmogonique ou une pensée philosophique. En même temps, n'étant plus soumis aux goûts particuliers d'un mécène, le compositeur jouit d'une liberté et d'une indépendance accrues.

Loin d'être une musique populaire, la musique contemporaine n'attire encore qu'un public limité. Mais la tradition européenne établit une hiérarchie souvent artificielle et pernicieuse entre musique dite «savante» ou «sérieuse» (*art music* en anglais), mise sur un piédestal, et les autres types de musique. Ce qui n'est pas le cas ailleurs. A Cuba, par exemple, et ce dès avant l'avènement du castrisme, les divers genres musicaux se conjuguent étroitement, vivifiant ainsi la musique en général. Il est courant de voir un

membre d'un orchestre symphonique jouer le soir dans des groupes afro-cubains, puis aller improviser tard dans la nuit avec une formation de jazz, sans que son prestige s'en ressentent pour autant, bien au contraire! Et plusieurs compositeurs cubains, tels Ernesto Lecuona, Gilberto Valdés, Gonzalo Roig ou Emilio Grenet ont écrit pour le répertoire populaire de nombreuses œuvres dont ils ont tiré un orgueil légitime.

RECHERCHE D'UNE ESTHÉTIQUE

Sur le plan esthétique, le concept de modernité revêt une signification différente de celle que nous venons d'examiner. Il correspond, grosso modo, pour l'homme de la rue, à l'urbanisme du gratte-ciel et du béton, à l'apparition de l'automobile noire, au vêtement aux lignes épurées créé à partir des années vingt, au mobilier rectiligne, à Picasso. Cette esthétique, perçue en opposition au classicisme, au romantisme, au monde antique ou à d'autres, est toute relative. Elle est même révolue et l'on parle volontiers aujourd'hui, en art plastique, de post-modernisme, ou en jazz, de «néo-classicisme», faisant suite aux excès du free-jazz de la fin des années soixante, et illustré par des musiciens tels que Wynton Marsalis, les Harper Brothers ou Terence Blanchard. Certains architectes, comme Philip Johnson, Gwathmey et Siegel, Mario Buotta, optent désormais pour des formes plus souples et plus rondes, et le vêtement, lui aussi, revient à des styles antérieurs.

Le concept même de modernité est loin d'être contemporain. Certains compositeurs des premières décennies de ce siècle, tels que Ives Cowell, Varèse, Ruggles, Rudhyar, Crawford ou Weiss étaient qualifiés, aux Etats-Unis, d'«ultra-modernes».

Il est intéressant de noter que pour ces compositeurs, être moderne signifiait, en musique, ne suivre que les impérieuses exigences internes et non des canons révolus. «La musique écrite selon la manière d'un autre siècle», avouait Varèse, «est le résultat de la culture, et si désirable et confortable que soit la culture, un artiste ne doit pas y rester vautré.» Et d'ajouter: «Toucher le public ne m'importe pas autant que d'atteindre certains phénomènes musicaux acoustiques, en d'autres termes de perturber l'atmosphère, car après tout, le son n'est qu'une perturbation atmosphérique!» Alors que jusqu'à l'ère romantique la musique était considérée comme la manifestation de l'ordre divin, elle devient par la suite l'expression des émotions et de la vie intérieure du compositeur. Celui-ci se libère, acquiert son autonomie, impose ses propres lois. Mais il s'isole en même temps du monde organique auquel il appartenait.

En littérature, la notion de modernité apparaît avec Baudelaire, qui exhorte critiques et amateurs d'art, dans son essai sur le peintre de la vie moderne, à découvrir la beauté de ce qui possède la «qualité essentielle d'être le présent», et, par



la juste appréciation de cette beauté, à renouer avec l'universel. En peinture, elle correspond au *Déjeuner sur l'herbe*, exposé en 1863 au Salon des refusés, avec lequel Manet revendiquait le droit du peintre à faire un tableau pour son seul plaisir esthétique, sans souci de représentation ou d'allégorie, en ne suivant que sa logique personnelle, c'est-à-dire de faire de «l'art pour l'art». Le credo de Kandinsky pourrait à cet égard être celui de nombreux musiciens du 20^e siècle: «Aveugle vis-à-vis de la forme "reconnue" ou non, doit être l'artiste, comme il doit être sourd aux enseignements et aux désirs de son temps. Son œil doit être ouvert sur sa propre vie intérieure, son oreille toujours tendue vers la voix de la nécessité intérieure. Alors il pourra se servir impunément de tous les procédés, même de ceux qui sont interdits.»

Schönberg, précurseur de la musique contemporaine, témoigne encore d'un esprit mystique. La beauté, selon lui, découle de la recherche de la vérité, mais c'est une vérité liée à la fois à des absolus esthétiques et au tempérament profond du compositeur: «La beauté commence à apparaître au moment où le non-créateur prend conscience de son absence. Elle n'existe pas avant parce que l'artiste n'en a pas besoin. Pour lui, la

ISABELLE LEYMARIE,

musicologue franco-américaine, est l'auteur de *La Salsa et le Latin jazz* (PUF, Paris, 1993). Elle prépare actuellement une étude sur les musiques noires d'Amérique latine et des Antilles (à paraître en 1994).



vérité suffit... Cependant, la beauté se donne à l'artiste bien qu'il ne l'ait pas recherchée, s'étant seulement efforcé de trouver la vérité.»

Quelques années plus tard, Elliott Carter ouvre de nouvelles perspectives à la musique américaine et ses recherches annoncent celles des compositeurs d'aujourd'hui. Son travail, note Martin Boykan, «est important pour la génération de l'après-guerre, non seulement à cause de son pouvoir artistique, mais aussi parce qu'il fournit une leçon morale, parce qu'il rappelle au compositeur que c'est sa tâche — douloureuse peut-être, mais inévitable — de choisir nouvellement son langage pour chaque œuvre, et de choisir dans toute la gamme des possibilités musicales».

Si la mode impose de nouveaux repères et de nouvelles conventions, mode et modernité s'opposent sur le fond, et la modernité, au sens artistique du terme, chemine à contre-courant de la mode. Tout en s'inscrivant pleinement dans son époque, à l'emprise de laquelle on ne peut échapper, être moderne c'est se libérer des codes et des conventions, c'est justement, comme le rappelait E. Carter, «choisir nouvellement son langage pour chaque œuvre». En ce qui concerne la musique, le compositeur «moderne» doit s'éloigner des catégories artistiques traditionnelles afin

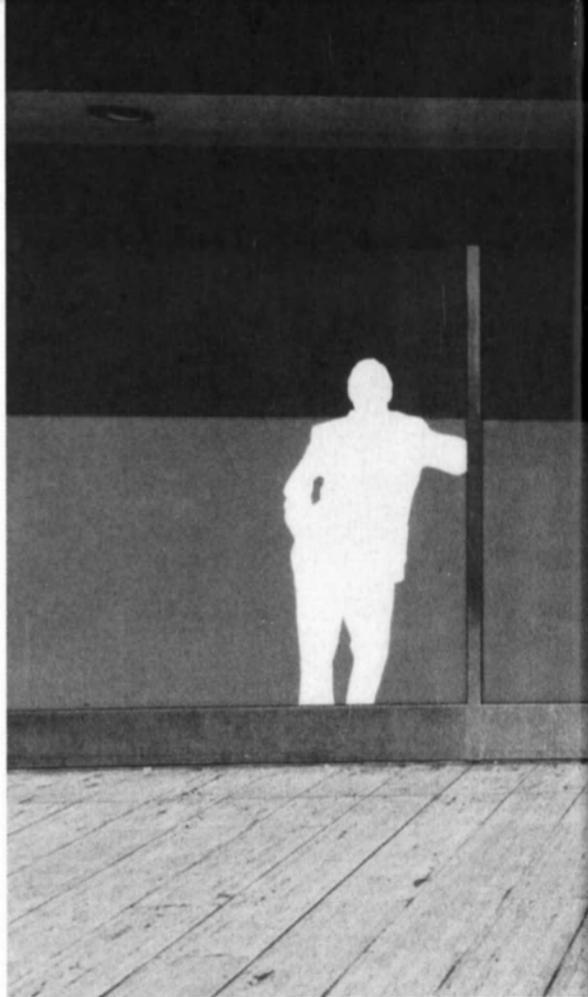
de trouver sa propre voix et, renonçant à juger à l'aide de critères désuets, l'auditeur «moderne» se doit d'accueillir l'œuvre avec souplesse.

Au fur et à mesure que s'ouvre l'oreille, la perception y gagne en acuité et différents degrés d'écoute se développent. Comme pour la peinture, dont personne ne parle avec plus de justesse que les peintres, le musicien professionnel, attentif aux nuances harmoniques, au contrepoint et au phrasé, aux subtilités rythmiques, apprécie la musique d'une manière plus profonde que le simple amateur, dont l'appréhension instinctive, si intense et jouissive soit-elle, ne s'effectue pas moins à un niveau plus impressionniste et superficiel.

Avec la profusion de musiques offerte aujourd'hui, chacun de nous doit créer sa propre écoute. Certes, pour le compositeur, parfois perdu dans le dédale des styles et des procédés, ce foisonnement musical rend le labeur particulièrement ardu. Mais dans notre société moderne saturée de sons, le plaisir d'une véritable découverte musicale est d'autant plus merveilleux qu'il en devient rare. «J'aime ce qui ne fut jamais», s'écriait Odilon Redon, qui nous convie, avec cette boutade, à continuer d'explorer les sentiers de la découverte.

Le narrateur, son ombre et son double

par Simon Lane



Aucun récit moderne ne peut être lu dans n'importe quel sens. Si j'ai écrit ce récit sous forme de feuilles volantes qu'on peut battre et mélanger comme des cartes à jouer, c'est justement pour prouver que je ne suis pas moderne. Être moderne, cela n'a rien de particulièrement agréable. On ne peut aller ni en avant, ni en arrière. Or, il faut qu'une histoire puisse aller en avant ou en arrière, sinon elle se fige, comme une assiette de porridge refroidi. Être moderne, c'est un peu comme contempler sa photo en se disant: «Oui, je suis vivant maintenant, en cet instant précis.» Mais chaque instant arrive si vite, qu'à peine avez-vous ouvert la bouche, il est déjà recouvert par une multitude d'autres, vous laissant derrière à vous demander où ils sont tous passés.

Aujourd'hui, un jour qui ne finira jamais, j'invente Mason Line. C'est un Anglais de 35 ans, que j'imagine quelque part dans une chambre d'hôtel, attendant que quelque chose se passe, expression parfaitement absurde de l'homme «moderne». En fait, il en est plutôt l'antithèse, un objet anachronique prisonnier du temps et de l'espace, un pauvre précipité d'idées et d'émotions en état d'équilibre précaire. De Dieu et de l'homme, lequel a créé l'autre? Et pourquoi les gens veulent-ils toujours que la fiction ait l'apparence de la réalité?

J'aime bien mon avatar d'aujourd'hui. J'aime mieux être Mason Line que mon personnage d'hier, ou celui d'avant-hier (obligé de secourir héroïquement un touriste japonais qui avait glissé en descendant de la tour Eiffel). Oui, aujourd'hui est un jour faste. Quelque chose a dû arriver à Simon Lane pour qu'il fasse de moi un personnage aux manières douces, en train de se prélasser sur le lit d'une chambre d'hôtel, quelque part dans Paris.

Je lis dans mon dictionnaire que «moderne» dérive de *modo*, qui signifie «à l'instant». Instantanés: je suis en train d'écrire; en train de fumer une cigarette; en train de regarder un flocon de neige qui tombe sur la tête d'un passant. Il y a «à l'instant» et «en train de», qui est son plus proche parent. Qu'est-ce qui arrive à tous ces «en train de»? Se perdent-ils dans le sillage que laisse chacun de nous, quand il avance, plaçant péniblement un pied devant l'autre, sans jamais oser regarder en arrière? Ou sont-ils les déchets anecdotiques de la littérature, les signes de ponctuation de la vie, les virgules et les points qui définissent nos mouvements avec tant de précision?



Je vois Mason Line sortir de son bain et se sécher avec une serviette dont l'ombre essuie les murs de la salle de bains. Il regarde l'eau qui disparaît par la bonde, emportant avec elle l'ombre qu'il fut tantôt dans cette baignoire, et ce faisant il imagine cet alter ego insaisissable zigzaguant dans les égouts de Paris pour déboucher dans la Seine, luttant contre le courant qui l'entraîne vers la mer.

Mason Line occupe la salle de bains depuis un quart d'heure, soit exactement la 96^e partie de son existence, ce qui est à la fois peu et beaucoup pour un séjour dans un tel endroit. Son ombre se lève du lit et se glisse sous la porte pour aller aux nouvelles. Salut, Mason! Es-tu prêt à regagner ta chambre pour rentrer dans la peau de ton personnage de fiction ou veux-tu attendre encore cinq minutes? Mason Line était dans son bain, ne pensant à rien de particulier. Comme il ne répond pas, son ombre se décide à le rejoindre, si bien que l'ombre de la tête roule comme une vague sur le bord de la baignoire, tandis que celle de la main traverse le porte-savon pour s'étaler sur le revêtement du sol. Du coup, l'ombre entend à nouveau ce que pense Mason. « Il me suffit de penser, et mes pensées sont enregistrées pour le bénéfice de tout un chacun, ce qui prouve l'indépendance de l'esprit. »

L'ombre de Mason Line diffère de toutes les autres, comme lui-même diffère de tout le monde. Oui, son ombre elle-même est différente, car quand l'envie lui en prend ou qu'elle choisit, qui sait, de se désintéresser des faits et gestes de Mason, il lui arrive de se détacher de lui. Ainsi, il y a un moment, lorsque Mason a dû se rendre dans la salle de bains, son ombre est restée là, vautrée sur le lit, déformée et multipliée par le jeu conflictuel des sources de lumière. Je suppose que les personnages de fiction ont droit eux aussi à une vie privée, comme leur ombre. A bien des égards, ils ont une existence enchantée, ils font merveilleusement l'amour, sont rarement sans argent (ils ont toujours la somme exacte pour payer le taxi), et leur vessie a une capacité de rétention herculéenne. Mais qui peut dire ce qui se passe dans leur tête, ce qui les pousse vraiment à agir quand ils se retrouvent seuls, séparés de leur créateur?

SIMON LANE,

écrivain et dessinateur britannique, est l'auteur de *Le Veilleur* (Christian Bourgois, Paris, 1992) et de *Still Life with Books* (Bridge Works Publishing, New-York, 1993).

Tout écrit qui ne se réclame pas de la modernité doit être rédigé sans ordre préconçu. C'est ce que j'ai décidé, pour éviter toute ambiguïté. Je n'ai pas encore écrit cette histoire, mais j'imagine qu'elle est déjà terminée. J'ai mis le point final, corrigé les fautes de frappe et je me prépare à envoyer le texte à l'UNESCO. Mais auparavant, je mélange consciencieusement les feuillets comme si je battais le paquet de cartes dont je parlais «à l'ins-tant», et je mets le tout dans une enveloppe que je vais glisser dans la boîte aux lettres en face de chez moi. En même temps, j'imagine que l'ordre des cartes continue à se modifier, si bien que dans quelques instants, l'histoire se sera transformée en quelque chose de très différent.

Par contre, si je me suis levé du pied gauche, je peux me montrer beaucoup plus méfiant, doter mes créatures d'un jour de caractéristiques visant délibérément à gâcher leurs chances de réussite dans cet espace microscopique de vie qui va du lever au coucher du soleil, éclairant un côté de l'hôtel (la chambre de Mason), puis l'autre. N'étant pas un moraliste, je me fiche éperdument des notions conventionnelles du bien et du mal, simplement c'est ma façon d'agir, qui obéit à une implacable logique, laquelle volerait en éclats si j'avais la prétention d'en démonter le mécanisme.

Je suis un imposteur, pense Mason, une réincarnation, le neuvième avatar, ou plutôt le neuf-centième. Je sais que je suis différent de tous les autres. Le simple fait d'être moi me singularise. Comme mon ombre, je peux faire des choses magiques: je peux jouer avec l'espace, me rétrécir ou m'élargir à volonté. Quand le soleil descend sur l'horizon, chacun peut me voir, allongé sur les quais, écrasé et piétiné par la foule des touristes. En d'autres occasions, dans le silence et le calme de la nuit, je deviens invisible, je peux aller venir à ma fantaisie, effacé, ignoré. C'est alors que j'ai le sentiment de ma vocation, qui est de voir sans être vu. Mais gare à la pleine lune, car je risque de redevenir pleinement visible!

Il est tout à fait possible, rêveasse Mason Line, qu'un objet soit imprégné de magie: un stylo vide, inutile pour la main et ravissant pour l'œil; un livre, un mince volume aux pages non coupées, rempli de pensées vierges offertes au coupe-papier du lecteur; et jusqu'à mon ombre, allongée près de moi sur ce lit étranger. Les pages du livre sont blanches, mais si je les regarde par transparence, j'y distingue quelque chose, une voix étouffée par le temps, la tristesse lointaine d'un personnage oublié. Et le stylo n'est pas vide, après tout, il est simplement rempli d'encre invisible, et ce n'est que dans la langue des négatifs qu'on peut interpréter son message.

Bien sûr, la chambre qu'occupe Mason n'est qu'une chambre parmi d'autres dans une chaîne d'hôtels disséminés sur la carte du monde comme autant d'étoiles à des années-lumière les unes des autres, et pourtant si proches vues d'ici qu'il suffit de fermer un œil et de cligner l'autre pour en masquer facilement une bonne douzaine. Mason arrive à minuit à son hôtel pour prendre la clé de la chambre que je lui ai réservée. Il la quittera le lendemain à la même heure, sous un autre nom, celui d'un personnage d'une autre histoire qui reste à inventer. Certains verront en lui un imposteur, un espion ou peut-être un acteur essayant de se glisser dans la peau d'un nouveau personnage. D'autres, et d'abord le réceptionniste, se diront qu'il s'est simplement déguisé pour ne pas payer la note.

Je suis un objet, un objet magique, un code secret, pense Mason. Si j'étais un auteur, comme Simon Lane, il me faudrait écrire, taper des mots sur un écran, mais non. Il me suffit de penser, et mes pensées sont enregistrées pour le bénéfice de tout un chacun, ce qui prouve l'indépendance de l'esprit. Je ne suis pas forcément mécontent d'être un personnage de fiction, le jouet de l'imagination d'un autre, soumis aux caprices d'un albionnesque scribouillard pris de boisson, mais j'estime que je dois montrer l'exemple aux autres, à la masse moutonnaire de tous les personnages figés dans l'immortalité du matériau littéraire.

Je sais inventer et manipuler des personnages avec beaucoup de dextérité. Après tout, c'est mon travail, ou plutôt mon passe-temps, car je me considère comme un amateur, ni plus ni moins. Parfois, je suis généreux, je laisse mes créatures vivre dans le luxe, sans avoir besoin de travailler. Je leur offre des cartes de crédit, je les laisse baigner dans une douce oisiveté, entre-coupée de dégustations d'huîtres de Belon arrosées d'un grand bourgogne. Mais pour mériter cela, il faut d'abord qu'elles sachent exploiter les possibilités que je leur offre au départ.



Aujourd'hui, un jour qui ne finira jamais, j'invente Mason Line. C'est un type sans grand intérêt avec une tendance à l'introspection. En tant que personnage fictif, il est capable de pensée linéaire. Mason me plaît bien. Je l'ai inventé pour écrire sur lui et découvrir ainsi qui il est. Nous ne nous sommes jamais rencontrés et, pourtant, notre relation est quasiment parfaite: je sais tout ce qu'on peut savoir de lui et lui ne sait absolument rien de moi. On ne se dispute jamais. Chacun reste sur son quant-à-soi. La familiarité, trop souvent mère du mépris, n'a jamais dressé sa tête hideuse entre nous.

Le soleil se couche. Le jour qui contient la vie de Mason Line s'achève et l'occupant de sa chambre s'est évanoui dans la nature, sans avoir laissé la moindre trace de son passage. Peut-être cet homme n'a-t-il jamais existé, en dehors de moi? Mais qui suis-je, si Simon Lane est quelqu'un d'autre? Je prends une cigarette et l'allume d'une main incertaine. M'appartient-elle vraiment, cette main qui, il y a un instant, tenait le stylo rempli d'encre invisible? Je la retourne et en étudie la paume. Mais je n'arrive pas à déchiffrer les lignes qui y sont inscrites. Je ne sais donc pas si c'est vraiment ma main à moi. Plutôt que celle d'un autre, évidemment.

Etant une réincarnation, étant différent, je lis dans la vie des autres, de ceux qui sont au premier abord des étrangers, mais pourraient finir par devenir moi. Hier, j'étais le protagoniste d'une fable sordide, coincé entre les pages d'une poche oublié derrière le lit d'une chambre d'hôtel. Aujourd'hui, je suis Mason Line, frère jumeau d'une ombre maléfique. Et demain? Demain est bien improbable, mais s'il venait, je pourrais devenir un vieillard, âgé non plus de 35 mais de 85 ans, aux membres douloureux et au cœur enchâssé de plomb. Mes mouvements seraient plus lents. Mes pensées aussi.

Quelque part, derrière l'écran de ma conscience, j'entrevois une intrigue, sordide et exotique, mais je ne dispose que de quelques indices sans lien entre eux. Il y a Mason Line dans sa chambre d'hôtel. Et son ombre, qui prend un bain avec lui. Deux hommes dans une baignoire. Quoi encore? Eh bien, il n'y a rien dans la chambre, ni bagage, ni objet, ni détail révélateur, rien que moi, le troisième homme, à l'affût, attendant que quelque chose se passe. Je suis l'observateur, l'élément invisible. Mais si je suis devenu le narrateur de cette histoire, où est donc passé Simon Lane?

La partition éclatée

par Leon Milo

D'après les dernières théories scientifiques, il y aurait à l'origine de l'univers le «Big Bang». Cette explosion d'une masse de matière extraordinairement réduite et dense aurait projeté dans l'espace des milliards de particules infinitésimales qui, en s'agglutinant selon diverses combinaisons, auraient donné naissance à notre univers. Aujourd'hui en expansion, ce dernier finira peut-être par revenir à son état de contraction initial.

En 1941, le compositeur Arnold Schönberg, réfléchissant sur les «origines», estimait que seule une force omnisciente avait pu présider à cette vision et à son accomplissement: «Pour comprendre la Création, écrivait-il, il faut bien voir que la lumière n'existait pas avant que Dieu dise "Que la lumière soit"... Et la lumière fut, instantanément et dans sa perfection ultime... Malheureusement pour les créateurs humains, ceux auxquels est donnée une vision, ils ont chacun un chemin infiniment long à parcourir entre leur vision et l'œuvre accomplie..., il leur faut péniblement accumuler et combiner les détails jusqu'à ce qu'ils aboutissent à une sorte d'organisme vivant.»

Concrétiser sa vision, en l'occurrence par la composition musicale, est une entreprise de longue haleine. Utilisant un vocabulaire symbolique extrêmement complexe, le compositeur doit transmettre à l'interprète des instructions très détaillées sans jamais perdre de vue l'impression générale à produire.

Bien entendu, la «vision globale» de l'œuvre ne s'impose pas toujours à l'artiste comme par l'effet d'un éclair brusque illuminant un paysage qu'il suffirait de transcrire sur la toile, le papier ou la bande magnétique. Même si un morceau de musique (notons en passant qu'on utilise le terme «morceau» pour désigner une composition formant un tout) s'inspire au départ d'un objet ou d'un événement extra-musical (le «Big Bang» par exemple), le compositeur doit toujours organiser, manipuler et développer des fragments purement musicaux pour aboutir à une forme qui soit intelligible aux auditeurs.

«Objets», «fragments»: s'agit-il de notions modernes, ayant avec notre vie quotidienne ce rapport immédiat qu'on attribue à la modernité? Le dictionnaire définit l'objet comme «tout ce qui est visible ou tangible et dont la forme est relativement stable». Ce terme peut aussi désigner toute chose «susceptible d'être appréhendée par

l'intellect», ce qui nous renvoie à l'interprétation musicale. Quant au fragment, c'est «une partie brisée ou détachée», quelque chose qui est par définition «incomplet» ou «inachevé».

Composer de la musique, c'est combiner des éléments sonores pour créer une structure musicale, c'est-à-dire une continuité sonore. Qui-conque écoute de la musique fait appel à sa mémoire pour retenir la succession de sons qui permet d'identifier la composition. Il ne faut surtout pas penser à autre chose ou somnoler pendant un concert, car on perd ce sentiment de continuité et on se retrouve brusquement submergé par une vague sonore totalement perturbante parce que coupée de son contexte. Mais même l'auditeur le plus attentif peut-il être vraiment sûr à la fin d'un concert d'avoir été confronté à un objet musical «relativement stable»?

LE STABLE ET L'INSTABLE

Le chef d'orchestre, mais aussi les interprètes et les conditions acoustiques, en modifiant les éléments constitutifs de l'objet sonore, influent forcément sur la vision exprimée par le compositeur et l'impression faite sur l'auditeur. Si l'interprétation musicale était une science exacte, nous ne serions pas inondés d'interprétations de la Cinquième symphonie de Beethoven. Une seule suffirait. Le travail du compositeur consiste à cimenter l'unité de l'œuvre pour rendre celle-ci intelligible au public, en espérant que cette cohésion résistera aux aléas de l'interprétation.

Au cours des siècles le développement de certaines conventions formelles avait créé les conditions d'une certaine stabilité, d'une certaine intelligibilité des compositions musicales. Le mélomane averti du 18^e siècle entendant pour la première fois un concerto pour piano disposait déjà de certains repères essentiels: l'œuvre comportait en principe trois mouvements — animé, lent et rapide — avec une cadence confiée au soliste. Le but de cette quasi-improvisation au cœur de l'œuvre était de permettre au soliste de s'exprimer avec un minimum de contrainte et de démontrer ses qualités techniques et musicales. Mais peu à peu ces «cadences» furent à leur tour codifiées jusqu'à être écrites entièrement par le compositeur. A la fin du 19^e siècle, tout élément d'instabilité avait été quasiment supprimé.

Il a donc fallu «repenser» le facteur de stabilité nécessaire au sein de la musique pour trouver

LEON MILO,

percussionniste et compositeur américain, diplômé de la Juilliard School of Music (New York), est actuellement boursier de la fondation Fulbright. Ses œuvres ont été interprétées par les orchestres de Radio France et du Philharmonic New Music Group de Los Angeles.



**Le Viennois (1990),
acrylique sur toile de
Valerio Adami.**

une forme expressive correspondant à la sensibilité de l'époque. D'une manière générale, les créateurs du 20^e siècle se sont tous efforcés de multiplier les points de vue pour fluidifier et déstabiliser en quelque sorte l'œuvre d'art: décomposition de l'objet, valorisation des fragments dont la recombinaison permet de créer de nouveaux timbres plus complexes et plus purs, jeux rythmiques sur la clarté et la confusion, tout cela aboutissant à des formes musicales neuves et imprévisibles.

Le tournant du 20^e siècle se caractérise par une volonté manifeste de rompre avec la tradition

dans tous les domaines artistiques, et ceci par le dynamitage, la fragmentation des formes. Il suffit par exemple de comparer l'œuvre de Manet et de Courbet avec les tableaux de Klee et de Picasso ou, plus près de nous, de Rauschenberg ou Adami (voir illustration).

En architecture, on retrouve cette volonté de «déconstruction» dans l'œuvre d'un Bernard Tschumi, qui conçoit des structures «discontinues» dans lesquelles il exploite les notions de «superposition» et de «dissociation». Il parle de son œuvre en termes sociologiques, comme d'une

architecture «post-humaniste» qui vise à éparpiller les «forces de la réglementation sociale».

Même phénomène en littérature, où l'écart est aussi grand entre les romans d'Henry James et le «monologue intérieur» de Joyce, ou entre les poèmes de Wordsworth et ceux de e. e. cummings, par exemple, dont le style fragmentaire oblige le lecteur à reconstruire le sens à partir des mots et des signes dispersés sur la page. Comme disait Georges Braque: «Oublions les choses, ne considérons que les rapports.»

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

Désormais il appartient à chaque artiste d'inventer son propre système de références. Chaque œuvre doit obéir à sa logique propre et recréer son propre univers. *Contacts* de Michel Zbar (1973) est un bon exemple de la volonté de certains compositeurs de «libérer» leurs interprètes. Cette pièce pour trombone est presque entièrement «réécrite» par l'exécutant, qui détermine ses propres cheminements en choisissant clés, rythmes et dynamiques dans l'éventail de possibilités offertes à chaque «respiration» de l'œuvre. On en retrouve un équivalent visuel dans l'image qu'on obtient avec le programme de musique électronique MAX: le compositeur ou l'interprète y fait entrer des sons, au moyen d'un dictaphone ou d'un clavier électronique, et leur impose des métamorphose innombrables en les dirigeant vers diverses cases «formelles» qu'il contrôle par ordinateur.

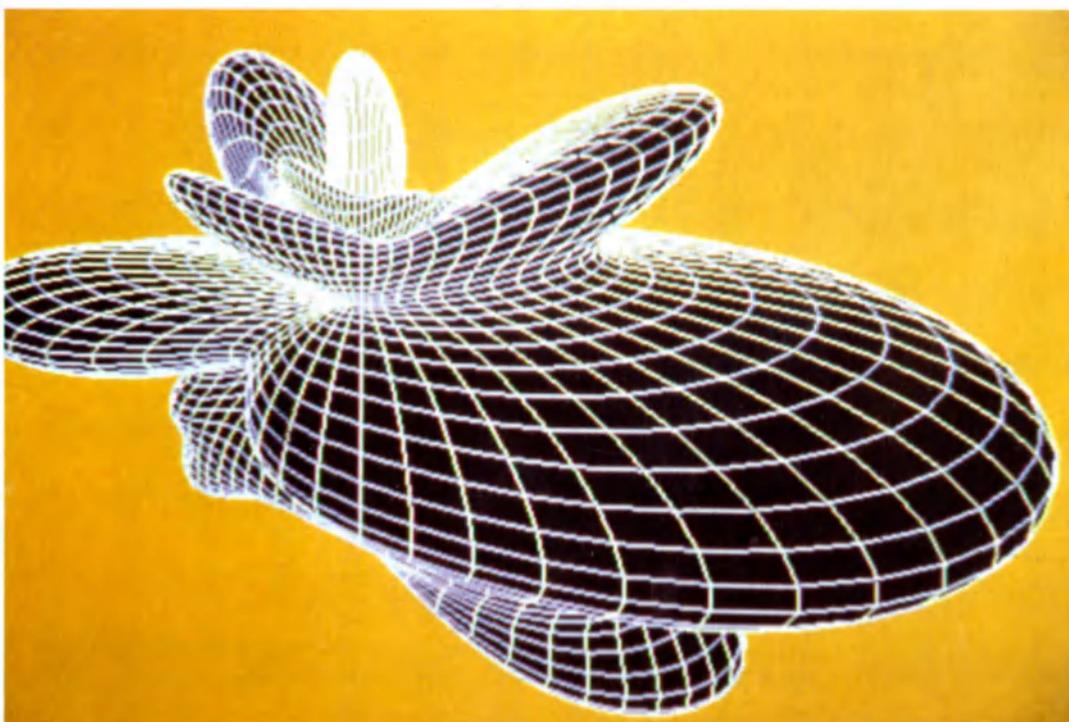
Le Français Tristan Murail, l'un des chefs de file de la musique «spectrale», prétend fonder le choix de ses matériaux sonores et de ses techniques de composition sur des bases purement scientifiques. Grâce aux moyens logistiques et informatiques élaborés à l'IRCAM de Paris, ce compositeur a pu se

livrer à une analyse très poussée du spectre harmonique, c'est-à-dire des sons accessoires qui accompagnent chaque son fondamental produit par les différents instruments.

On appelle harmoniques les sons dont les fréquences sont des multiples du son fondamental émis chaque fois qu'une note est jouée. La richesse relative en harmoniques et leur dosage par rapport à la fondamentale détermine le «timbre» ou la «couleur tonale» de chaque son. C'est ce qui permet de distinguer la même note jouée par exemple à la flûte et au hautbois. Le travail de Tristan Murail dans *Désintégrations*, composition pour 17 instruments et bande magnétique, consiste précisément à grossir comme avec une loupe les détails des différents sons qui constituent son matériau sonore de base. Le titre évoque la manière dont le compositeur «voyage à l'intérieur des sons», les disséquant et les désarticulant pour mettre en évidence leurs divers éléments. Dans un passage de l'œuvre, il obtient des «effets impressionnistes de brouillard sonore par la désintégration des timbres (harmoniques) d'une flûte, d'une clarinette et d'un trombone assourdi».

Un autre contemporain, l'Allemand Karlheinz Stockhausen, invente des règles et des méthodes d'écriture nouvelles pour chacune de ses compositions. Souvent critiquées au moment de leur création, la plupart de ses œuvres ont fini par s'imposer comme des réalisations marquantes qui jettent un jour nouveau sur les techniques de composition et les modalités de la compréhension musicale.

«Je construis tout un échafaudage de générations successives de sons interconnectés... Je vérifie ce qu'ils ont en commun» écrit Stockhausen à propos de *Momente* (1961), composition pour quatre chœurs et treize instruments. «Au lieu de créer la continuité musicale à la manière

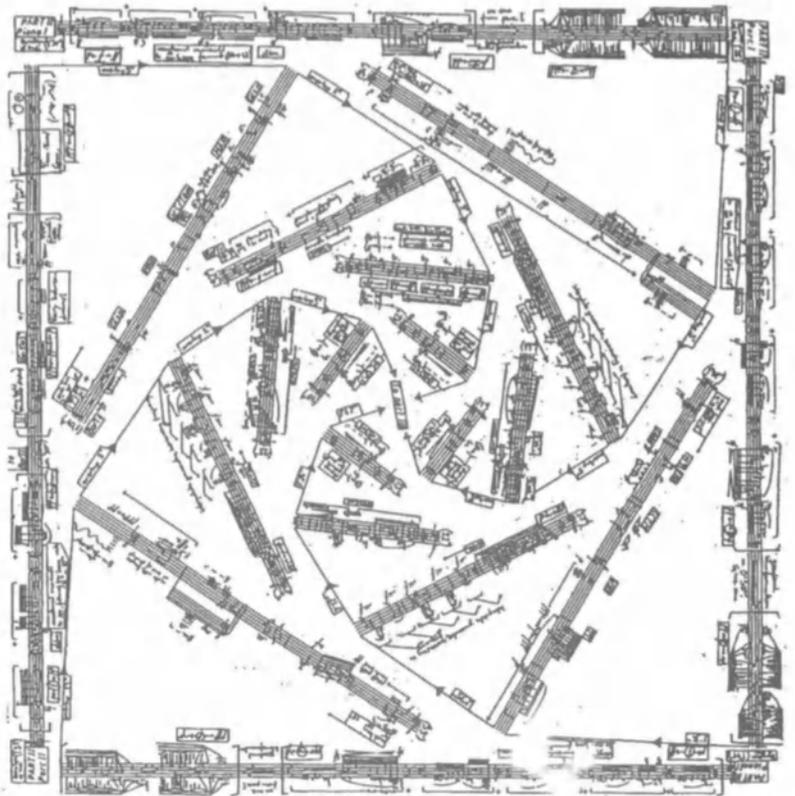


Modélisation d'un son.

traditionnelle, en partant d'un tout homogène pour le décomposer peu à peu... je pars d'instantants qui sont complètement séparés.» Les «moments» qui donnent leur titre à l'œuvre sont des fragments du matériau musical dont chacun présente un caractère unique (mélodique, instrumental et même rythmique) et qui obéissent à des règles qui déterminent leurs affinités et la fréquence de leur apparition.

Dans la bouche du Français Pierre Boulez, le terme d'«objet musical» revêt une signification bien précise. Pour lui, tout matériau sonore, si «fragmentaire» et «inachevé» soit-il, constitue un objet musical virtuel, le point de départ, ou le modèle, d'une «structure». C'est une entité qui dépend, pour pouvoir se transformer en objet musical, de l'exploitation qui sera faite de ses données virtuelles et du comportement qu'il aura avec d'autres objets musicaux en devenir.

Prenons par exemple un accord de cinq notes se situant dans le registre des graves. Cet «objet unitaire» est le point de départ. Il possède certaines caractéristiques qui, convenablement exploitées et mises en forme, pourraient lui permettre de s'intégrer dans une structure musicale. Si l'on fait suivre ces cinq notes basses d'un



Ci-dessus, partition de *Mandala* (1985), une œuvre pour pianos et percussion de Rolf Wallin.

Ci-contre, *Zyklus* (1961), pour percussion seule, de Karlheinz Stockhausen.

groupe de trois notes dans les médiums, on discerne immédiatement certaines relations.

Nous sommes en présence d'une «structure» associant deux objets qui peuvent s'insérer dans une séquence d'autres objets et structures. Comme l'a démontré l'Américain John Cage, même des sons aussi peu «artistiques» qu'un bruit de klaxon ou le heurt de boîtes de conserve peuvent accéder à la dignité d'objets musicaux si le contexte s'y prête. Ces objets créent des structures et c'est de la structuration progressive de ces éléments de plus en plus complexes que naît la forme musicale.

Les notions que je voulais cerner au départ

apparaissent donc de moins en moins «stables». Pour Boulez et ses contemporains, il est de plus en plus difficile d'isoler un fragment puisque chaque partie qui se détache du tout peut être considérée à son tour comme une entité nouvelle, un objet défini par ses propres possibilités de transformation.

Et nous voici revenus au «Big Bang»: là aussi, la fragmentation d'un objet unique a donné naissance à des myriades d'objets à la fois indépendants et interdépendants dont l'harmonisation est à l'origine d'un objet très vaste. En l'occurrence notre univers.

Rimbaud, le voleur de feu

par Sami Nair



LA quête rimbaldienne, cet «opéra fabuleux», radicalise et transforme tout à la fois la grande angoisse moderniste née avec Baudelaire. En Rimbaud et Baudelaire, la modernité trouve ses plus illustres représentants et peut-être ses critiques les plus acerbes. Par l'entreprise systématique du dépassement de soi, l'un et l'autre éprouvent le sentiment de la fondamentale nouveauté du temps, de son accélération infinie et des blessures qu'il provoque — et par la réussite éclatante de leur témoignage, ils en attestent aussi l'ambiguïté.

Ce qu'ils ont encore de commun? Tous deux ont senti — seul le poète peut accéder au fond de cette évidence et l'exprimer dans sa fugacité — que l'ère moderne déplace massivement les limites du sacré. Baudelaire: ce qui est plaint, c'est la perte de l'*aura*, — cette sorte de spiritualité qui nimbaît êtres et objets — sous le poids de la chosification des relations humaines, de leur déshumanisation, du calcul et de l'horrificante métaphysique du positif. Le talon d'acier posé sur le frêle corps des hommes. Rimbaud: jeune encore, il rêve de fuite devant l'ennui, — l'anonymat et l'ennui de cet âge désormais quantifié. Fuir de Charleville à Paris, de Paris pour l'Orient, de l'Orient pour le Néant. Au tout début de sa quête, il appelle à la révolte au nom de l'art et définit la création comme une profanation de tout ce que l'âge moderne se propose de sacré. «Il faut être absolument moderne», écrit-il dans *Une Saison en Enfer*.

Absolument moderne! Qu'est-ce que cela veut dire? Pas seulement — c'est le poète qui pousse ce cri, ne l'oublions pas — désacraliser les savoirs, les pouvoirs, les croyances. Mais aussi et surtout la vie:

«Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs des villes (...)

Assez connu. Les arrêts de la vie. (...)

(«Départ», *Illuminations*)

Voilà révélé l'enjeu de la modernité: elle se paralyse de ses confort. Rimbaud, on nous le rappelle trop souvent comme si ses fulgurances juvéniles n'avaient été qu'une manière d'inconsé-



Ci-contre,
Etude pour Rimbaud (1978),
 dessin au crayon à bille
 rehaussé de gouache par
 Ernest Pignon Ernest
 d'après un portrait du
 poète par Henri Fantin-
 Latour.
 Page de gauche,
 Rimbaud dessiné par
 Verlaine en 1872.

SAMI NAÏR,

philosophe français et professeur de sciences politiques à l'université de Lausanne (Suisse), est notamment l'auteur de *Le Regard des vainqueurs, Essai sur les enjeux français de l'immigration* (Grasset, Paris, 1992), et de *Le Différend méditerranéen* (Kime, Paris, 1992).

quence, a été terriblement traversé par ce maléfique génie du temps. Mais sa fuite, son renoncement à l'art ne furent-ils pas une trop humaine dérobaie devant l'espace abyssal que sa vision venait d'ouvrir?

Car adolescent encore, mais déjà «fuyant toute force morale», il avait saisi avec une lucidité déconcertante la révolution poétique qu'il portait en lui. Dans la célèbre lettre à Paul Demeny, en mai 1871, reprenant un propos qu'il tenait en même temps à Georges Izambard, il écrit:
«Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et

raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie (...). Ineffable torture (...), où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant! — Car il arrive à l'inconnu! (...) et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables (...).»

Dérèglement des sens — Rimbaud n'évoque ni la décadence du comportement, ni la dégénérescence des valeurs; il veut plus: démettre les normes et les conventions pour percevoir

l'Inconnu. Accéder à l'inconnu, c'est devenir Savant, découvrir la dualité de l'Être, principe du Bien et du Mal. De leur heureux et infini mélange.

Ce passage de l'autre côté de l'existant, envers de la modernité satisfaite d'elle-même, se fait au prix d'une véritable expérience cathartique où règnent folie et maladie, profanation et malédiction. Le poète voit l'inouï de l'imagination commune: «Si, écrit Rimbaud, ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe.» C'est le côté «voleur de feu» du poète et tout à la fois artisan d'une nouvelle «langue». L'art doit bouleverser et surpasser la limite du su, du connu, du vu — de l'avoir et du pouvoir. «Le poète, ajoute Rimbaud, définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle (...)»

Le poète est donc de l'autre côté du Temps. Il n'est pas dedans, il est en avant du Temps. Être absolument moderne, c'est cela: voir le temps du monde du côté de l'avant. Les poètes sont citoyens de ce temps nouveau; ils l'habitent au plus profond d'eux-mêmes car ils sont por-

teurs de feu — le feu qui consume ce qui est. Non pour anéantir, mais pour atteindre à ce «point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé (...)» («Ville», *Illuminations*)

La vérité, c'est que si Baudelaire part de l'angoisse de ses contemporains pour mieux s'y enfermer, Rimbaud, lui, attaque le rassasiement qui suinte de tous les pores de la société. Il veut la «philosophie féroce» qui chante la «crevaision pour le monde qui va». Quoi d'étonnant à ce que les surréalistes aient trouvé en lui un frère? Et si la modernité, c'était aussi cela — la révolution du moderne? Le refus de l'existant. Si être moderne, c'était faire du Non, comme la Douleur chez les stoïciens, une vertu? Se projeter vers l'inconnu, lancer enfin le pas de l'autre côté du précipice:

«Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé (...) je suis dévoué à un trouble nouveau, — j'attends de devenir un très méchant fou.» («Vies», *Illuminations*)

Voilà qui sonne prétentieux. Mais qu'attendre du poète? Qu'il récite pour la glorifier la litanie de notre médiocrité? Qu'il détourne son regard du présent vers le passé? C'est la thèse de Heidegger: le poète, découvreur de l'Être, et donc de l'Origine même, questionne au plus profond de la langue. C'est pourquoi son regard est enté sur le passé.

Ceci est sans doute vrai pour les poètes romantiques allemands, tel Hölderlin. Et peut-être même pour les romantiques français du 19^e siècle, qui faisaient du retour à l'origine — le voyage d'Orient — une voie initiatique pour la conquête du Vrai et du Beau. Mais rien de tel chez Rimbaud. Sa modernité révolutionnaire est tout entière tournée vers le futur: il récuse le romantisme au nom d'un libéralisme radicalement individualiste. Cette modernité rimbal-dienne, plus qu'un acquiescement devant le flot fendu par la science et les techniques, est surtout une qualité d'âme, un état de subjectivité, une spiritualité: *Stimmung*, disent les Allemands. Plus encore: ouverture vers l'ailleurs. Le «pas gagné» sur le sacré, le souffle du génie accueilli: «Sachons (...) le héler et le voir, (...) suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.» («Génie», *Illuminations*)

Cette expérience de l'Accueil, peut-être que nous sommes incapables de la réaliser; peut-être sommes-nous trop prudents pour comprendre le feu du poète. L'artiste, lui, dans ses moments de bonheur, c'est-à-dire dans ces états de jouissance absolue qui accompagnent la création vraie, s'ouvre à cet Accueil de l'Inconnu et nous le transmet en offrande. Le visage juvénile de Rimbaud est emblématique de cette expérience. C'est pourquoi il est inoubliablement, effrontément beau. ■

Saison en Enfer (1989),
sculpture sur bois
(hauteur: 2,50 m) de Luc
Simon.



Routes de la soie au carré

«La Route de la soie», tel est le thème d'un concours de peinture sur soie que l'Association nationale pour la promotion des arts décoratifs de tissus (ANPADT, Paris) a organisé cette année conjointement avec le projet de l'UNESCO «Etude intégrale des Routes de la soie-Routes de dialogue» (1987-1997). La remise des diplômes aux cinq lauréats a eu lieu lors d'une exposition qui s'est tenue au Siège de l'Organisation à Paris du 22 au 30 juin. Les carrés de soie gagnants, numérotés et portant la marque «UNESCO, Routes de la soie», seront tirés en nombre limité et vendus par souscription au prix de 1 200 FF (218 dollars) chacun. Les bénéfices de la vente seront versés au compte du projet de l'UNESCO sur les Routes de la soie. Les bons de souscription sont à retirer à l'ANPADT, 17, rue de Cléry, 75002 Paris, tél. (33-1) 42.36.59.10.



ACTION UNESCO
EN BREF... EN BREF...



L'AMI FRIEND

Pour améliorer la gestion de l'eau dans une zone particulièrement sensible — la région aride sahélienne —, un nouveau réseau FRIEND a été créé sous l'égide du Programme hydrologique international de l'UNESCO.

FRIEND/AOC collecte et centralise les données hydrologiques de neuf pays d'Afrique centrale et occidentale (Bénin, Burkina Faso, Cameroun, République centrafricaine, Côte d'Ivoire, Guinée, Guinée Bissau, Mali et Tchad). La plupart des bassins hydrographiques de la région chevauchent en effet plusieurs pays, si bien que chacun possède une partie seulement des informations. Le

rassemblement de toutes les données permettra aux pays concernés de planifier de manière plus rationnelle la gestion de l'eau, les systèmes d'irrigation et les barrages.

AIDER LES ENFANTS

Federico Mayor, le directeur général de l'UNESCO, a récemment remis la Médaille officielle de Dubrovnik à M. Helmut Thoma, directeur général de RTL, la plus grande chaîne de télévision allemande, pour sa contribution au succès de la campagne de collecte de fonds pour «Les enfants nécessiteux». Cette campagne, lancée en Allemagne au mois d'octobre 1992 par Mme Ute

Ohoven, Ambassadrice de bonne volonté de l'UNESCO, a rapporté plus de 1,6 million de dollars. Une grande partie de ces fonds sera consacrée à l'aide aux enfants réfugiés bosniaques; le reste sera versé aux centres de ressources éducatives en Somalie et à des programmes d'éducation de base destinés aux enfants des rues au Viet Nam, au Mexique et en Roumanie.

LA LETTRE DU PATRIMOINE MONDIAL

Le Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO a publié en février 1993 le premier numéro de *La Lettre du patrimoine mondial*. Cette brochure



illustrée de seize pages paraissant trois fois par an en français et en anglais dresse un bilan des actions entreprises et présente les orientations de l'avenir. On y apprend que l'année 1993 marque l'intégration des paysages culturels — «œuvres conjuguées de l'homme et de la nature» — dans le patrimoine mondial et que «Patrimoine 2001», une banque de données photographiques sur le patrimoine constituée à la fois par des reportages et des images d'archives, prévoit d'effectuer des reportages sur environ 200 sites ainsi que sur d'autres biens comme des manuscrits anciens ou des objets de musée. *La Lettre du patrimoine mondial* est envoyée sur simple demande, en communiquant son nom et son adresse au Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO, 7 place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP.

DE LA DOUBLE HÉLICE AU GÉNOME

Un colloque a célébré au Siège de l'UNESCO le quarantième anniversaire de la découverte de la double hélice. Trois cents scientifiques et quatorze lauréats du prix Nobel étaient présents dont Francis Crick et James Watson. Tous deux ont découvert en 1953 que la double hélice qui compose la molécule de l'acide désoxyribonucléique (ADN), véhicule des informations génétiques, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle discipline scientifique: la génétique cellulaire. Les thèmes abordés ont porté sur le développement de la génétique cellulaire et sur ses orientations actuelles. Une cinquantaine de communications ont été présentées, touchant notamment l'organisation du génome humain, les maladies génétiques, ainsi que les problèmes éthiques et juridiques soulevés par l'expérimentation génétique.

DES HUMAINS ET DES PLANTES

Pour parvenir à une meilleure conservation et à une exploitation plus équilibrée des espèces végétales, l'Unesco, le Fonds mondial pour la nature (WWF) et les Jardins botaniques royaux de Kew (Royaume-Uni) ont lancé un projet intitulé «Les humains et les plantes; ethnobotanique et exploitation durable des ressources végétales». Son objectif: améliorer la vie des populations rurales des pays en développement en faisant collaborer, pour une meilleure utilisation des méthodes traditionnelles, la population locale et les ethnobotanistes. Ce projet s'accompagne de la publication de cinq

manuels (d'abord publiés en anglais, puis en espagnol, et, si possible par la suite, en d'autres langues) sur les plantes envahissantes, l'ethnobotanique et la conservation, les sites prioritaires en matière de conservation des espèces, l'exploitation durable des plantes sauvages et les bases de données sur la conservation des espèces végétales. Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à l'UNESCO, Division des sciences écologiques, Programme sur l'homme et la biosphère, 1, rue Miollis, 75732 Paris cedex 15, France.

Pagan: inventaire des monuments

Devenue capitale du premier royaume birman unifié (1044-1287) sous le règne d'Anoratha, Pagan (dans l'actuel Myanmar) compte aujourd'hui un peu plus de deux mille monuments. Un recensement, ordonné au 15^e siècle par le roi Mohnyin, en aurait alors dénombré plus de quatre mille. Les tremblements de terre successifs ont, depuis cinq siècles, prélevé un lourd tribut sur ce site bouddhique, l'un des plus spectaculaires au monde.

Peuple animiste venu d'Asie centrale, les Birmans furent convertis au bouddhisme par le roi Anoratha (1044-1077) dont le règne conquérant est jalonné par la construction de nombreux édifices à caractère sacré: temples, stupas et monastères, ainsi qu'une *Pitakat Taik* (bibliothèque) destinée à abriter les *Pitaka* (Saintes Ecritures), qu'il avait fait venir de Thatön, capitale des Mòns, après l'avoir conquise. Contrairement aux constructions domestiques, faites de bois et de bambou, tous ces monuments furent érigés en briques. Parmi les réalisations les plus remarquables du règne d'Anoratha se trouvent le temple d'Ananda, le somptueux stupa de Shwe-Hsan-Daw (censé renfermer un cheveu sacré de Gautama, le Bouddha), et le très grand stupa de Shwe-zigon (surnommé «Pagode d'Or» par Marco Polo), qui fut achevé par son successeur, le roi Kyanzitha.

Après le tremblement de terre, particulièrement dévastateur, du 8 juillet 1975, il a été décidé de recenser systématiquement, avec la participation de l'UNESCO, tous les monuments de Pagan. Lancé en 1982, le «projet d'inventaire» du site a permis de recueillir à ce jour des données sur quelque 2 260 édifices. Ceux-ci sont désormais répertoriés (avec photographies, plans et descriptifs) dans *Pagan: Inventaire des monuments*, par Pierre Pichard, une collection de neuf volumes reliés, dont le premier vient de paraître, publiée conjointement par Kiscadale Ltd., l'EFEO (Ecole française d'Extrême-Orient) et l'UNESCO. Le prix de celui-ci (ISBN 1 870838 01 7 ou 92-3-102795-6) est de 650 Ffrs. Pour plus d'informations, s'adresser aux Editions UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris SP 07, France. Tél. (33-1) 45 68 22 22. Fax: (33-1) 42 73 30 07.

Françoise Legendre ■



La chronique de Federico Mayor

Le Directeur général de l'UNESCO dessine pour les lecteurs du *Courrier les grands axes de sa réflexion et de son action*

«Alors qu'ils pouvaient tant, ils ont osé si peu...»

JE crois qu'il est essentiel de savoir former, pour demain, des êtres qui soient des citoyens à part entière. Je participe, donc j'existe; si je ne participe pas comme citoyen à la vie de ma collectivité, je n'existe pas. Et pour exister, pour exercer mes capacités de citoyen, je dois avoir accès à la connaissance. Eduquer, ce n'est pas seulement inculquer du savoir; c'est éveiller ce potentiel immense de création que chacun d'entre nous possède, pour qu'il soit en mesure de s'épanouir et de mieux contribuer à la vie en société.

Pour ce qui concerne la diffusion des connaissances scientifiques et techniques, je constate tous les jours combien l'information scientifique fait défaut dans le processus de prise des décisions. Trop nombreuses sont les décisions lourdes de conséquences — dans les domaines de l'énergie, de l'environnement, par exemple — prises sous l'empire de l'affect. Il est de notre responsabilité de fournir aux décideurs les données rigoureuses, les éléments objectifs sur lesquels fonder leur jugement.

Par ailleurs, il me semble indispensable d'œuvrer à faire entrer dans les mentalités comme dans les mœurs deux notions. La première est voisine de celle d'éducation permanente: le processus éducatif n'est plus synonyme d'acquisition de connaissances préalable à l'entrée dans la vie active. Il est — et sera nécessairement de plus en plus — un processus protéiforme qui s'étend sur toute la vie et à plusieurs activités de l'individu. La seconde est celle du partenariat éducatif: quand on pense système éducatif, on pense Etat. Or, la responsabilité de l'éducation n'incombe pas seulement à l'Etat; elle incombe à l'ensemble de la société civile, à tous les niveaux, dans toutes ses structures. C'est seulement par une responsabilisation de la société face à l'enjeu éducatif que l'on fondera sur des bases solides la formation de citoyens à part entière.

Un mot, ici, sur l'enseignement supérieur. Voilà un niveau d'enseignement qui a été, à mon sens, trop longtemps considéré comme un luxe, et donc délaissé, dans les pays en développement, où l'éducation de base concen-

trait toute l'attention. Certes, cet enseignement ne s'adresse qu'à une jeunesse privilégiée; sur toute la planète, 92% des 18-23 ans n'y accèdent pas. Raison de plus pour faire preuve d'une grande exigence envers ceux qui y accèdent! La société doit faire comprendre à ces jeunes élites qu'elles sont d'ores et déjà partie prenante du corps social, qu'elles y ont des responsabilités; à l'université, elles doivent «apprendre à entreprendre», commencer de mettre leur imagination et leur dynamisme au service des transformations que les temps nouveaux exigent de tous les membres d'une collectivité.

J'insisterai enfin sur l'importance que revêt à mes yeux l'une des finalités de l'éducation: contribuer à une meilleure compréhension et une meilleure appréciation mutuelle entre les hommes. Sur une Terre de plus en plus petite où la diversité pullule, il ne sert à rien de se barricader, de se replier sur soi. Le meilleur moyen de survivre pour aborder à une autre dimension de la vie consiste à savoir vivre avec l'autre, à l'écouter. La tolérance, ce n'est pas tolérer l'autre; c'est le connaître, le comprendre, le respecter et même — pourquoi pas — l'admirer.

Ce qui manque le plus aujourd'hui, ce que réclament de nous, plus ou moins explicitement, les jeunes, et en particulier les adolescents qui achèvent leurs études secondaires, ce sont des repères, une boussole, une carte de navigation. Ces guides, nous devons les leur fournir d'urgence, sous peine d'assister à de grands bouleversements sociaux. Nous devons pour cela oser prendre des risques, y compris celui de nous tromper. La pire solution serait de ne rien faire devant l'intolérable.

Nous ne sommes pas préparés à tous les défis — ceux lancés par la pauvreté, la démographie, l'environnement, la coexistence inter-ethnique — qui sont ceux de l'avenir, car nous fonctionnons encore, bien souvent, à l'aide d'outils dépassés. Il faut nous y préparer au plus vite si nous ne voulons pas que nos petits-enfants murmurent à notre propos ces mots terribles de Camus: «Alors qu'ils pouvaient tant, ils ont osé si peu...» ■



La beauté tranquille de Trinidad

par Edouard Bailby

A 380 km au sud-est de La Havane, sur la côte méridionale de Cuba, la ville de Trinidad, un joyau de l'architecture coloniale, se tient l'écart de l'agitation du monde. Adossée au massif d'El Escambray, dont les premières collines portent le nom des Guamuhaya, les indigènes qui peuplèrent jadis la région, elle n'a guère plus de 30 000 habitants. Les rues étroites, pavées de galets ronds, se faufilent entre des églises et des palais des 18^e et 19^e siècles, longent des maisons ornées de balcons aux balustrades en bois, dont les façades laissent apercevoir à travers des grilles en fer forgé de magnifiques patios fleuris de style andalou. Parfois, une charrette surgit au détour d'une ruelle dans un grincement de roues. Plus loin, passe une mule chargée de jarres d'eau potable. Nulle voiture, nulle motocyclette ne vient troubler l'atmosphère paisible, hors du temps, de la ville.

Inscrite sur la Liste du patrimoine culturel de l'humanité en 1988, Trinidad rassemble ses souvenirs autour de la Plaza Mayor. Quelques palmiers géants ornent le jardin public, de forme carrée, où viennent s'asseoir jeunes et vieux à la tombée de la nuit. Autour de la place, se dressent

le couvent de San Francisco, l'église de la Santísima Trinidad, une succession de demeures seigneuriales. La plus imposante est celle de Nicolás de La Cruz y Brunet. Propriétaire de plantations de canne à sucre où travaillaient des centaines d'esclaves, il fut anobli en 1836 par le roi d'Espagne et reçut le titre de comte.

Construit entre 1740 et 1808, son palais aux murs ocre est le monument le plus prestigieux de la ville. Le rez-de-chaussée entoure un patio intérieur qui passe pour l'un des plus beaux de Cuba. Le premier étage abrite le musée Romantique et possède un plafond en cèdre, ainsi qu'un mobilier en bois précieux de la région. Lustres en cristal de Bohême, vases de Sèvres, porcelaines espagnoles ou hollandaises et pendules françaises agrémentent

les boudoirs et les salons. On y découvre même une baignoire en marbre et deux crachoirs luxueux, tout droit venus d'Angleterre. Restauré voici quelques années, le palais Brunet témoigne de l'opulence des grandes familles de Trinidad à la fin du 18^e et au début du 19^e siècle.

LE BERCEAU DE L'ARISTOCRATIE SUCRIÈRE

Troisième ville de Cuba par l'ancienneté, Trinidad fut fondée en 1514 par Diego Velázquez, qui venait d'achever sa conquête de la plus grande île des Caraïbes. Il connaissait l'existence de mines d'or dans une vallée des alentours, raison suffisante pour bâtir, à quelques kilomètres de la mer, un fortin et une demi-douzaine de modestes bâtisses. A une cinquantaine de mètres de la Plaza Mayor, on peut admirer aujourd'hui un grand arbre, que les habitants appellent *jigüe*, et qui fut planté le jour de la fondation de la ville, à l'endroit même où fut célébrée la première messe. Une plaque commémorative y honore la mémoire de Bartolomé de Las Casas, farouche défenseur des autochtones massacrés ou réduits en esclavage par les conquistadors.



Après avoir subi à plusieurs reprises les incursions des pirates et des corsaires qui écumèrent la mer des Caraïbes, Trinidad se laissa gagner par la langueur tropicale. Eloignée de La Havane, où siégeaient les gouverneurs de l'île et où convergeaient les principales voies de communication, elle se replia sur elle-même et vécut pendant deux siècles et demi de ses rares cultures et de l'exploitation des bois précieux. Soudain, en août 1762, un événement considérable se produisit dans l'île: après deux mois de siège, les Anglais s'emparèrent du port de La Havane, imposant à Cuba la liberté du commerce avec le reste du monde. Pendant les onze mois d'occupation, un millier de navires déversèrent sur l'île des tonnes de marchandises et des centaines d'esclaves africains.

Après que les Anglais se furent retirés (en échange de la Floride), les Créoles — les Espagnols nés à Cuba —, comprirent très vite que le libre échange favorisait leurs intérêts face au pouvoir central de Madrid. Ceux qui avaient réussi dans la culture de la canne à sucre entreprirent d'étendre leurs domaines au-delà des provinces de La Havane et de Matanzas, constituant le premier noyau de la *sacarcroacia*, l'aristocratie sucrière dont l'influence sera déterminante dans l'histoire de l'île. Ils furent soutenus dans leurs ambitions par l'arrivée massive, en 1791, de réfugiés d'Haïti, où des milliers d'esclaves conduits par Toussaint Louverture avaient mis le feu aux plantations et aux sucreries. Cet afflux inattendu de main-d'œuvre, à l'extrémité orientale de Cuba et dans la région de Trinidad, donna un coup de fouet à l'économie.

Décidés à ravir aux possessions anglaises et françaises le monopole de l'exportation de sucre vers l'Europe, les propriétaires des plantations cubaines entreprirent de s'organiser. Cinq grands planteurs, possédant à eux seuls des dizaines de sucreries, s'adjugèrent le contrôle de la traite négrière, ce qui leur permit d'accroître leur production. Répartis dans les *ingenios*, ces vastes domaines qui couvrirent progressivement l'ensemble du pays au détriment des forêts d'essences précieuses, les esclaves menaient une existence misérable. Travaillant seize heures par jour, ils n'avaient droit qu'à un maigre repas après midi. Leur journée débutait et s'achevait à l'heure de la prière, au son de la cloche de la plantation, celle-là même qui servait à alerter le régisseur en cas d'incendie ou d'évasion. Ultime témoin de cette époque, la tour Iznaga, signale encore, du haut de ses 45 mètres, l'entrée d'une des grandes plantations de la vallée de San Luís, aux environs de Trinidad. Entièrement restaurée, elle est coiffée d'un poste d'observation et d'un clocher à colonnes cannelées.

Dans son domaine de la Santísima Trinidad — qui, comme la plupart des *ingenios* de Cuba, portait un nom sacré — Estebán José Santa Cruz de Oviedo se tar-

guaît de posséder le plus grand «*criadero de criollos*» (littéralement «élevage de nègres»); les enfants d'esclaves y étaient parqués comme des bêtes, et on les préparait aux besognes qui les attendaient dès l'âge de douze ans. Leurs mères n'étaient autorisées à les voir que tous les dix jours. Don Estebán les échangeait ou les revendait selon ses besoins. Son épouse était stérile, mais il eut tout de même vingt-six enfants mulâtres. Bon père, il les envoya faire des études à New York et récompensa les six meilleurs en leur offrant un séjour à Paris.

UN HÔTE ILLUSTRE: ALEXANDRE VON HUMBOLDT

Immensément riches, les planteurs de canne à sucre de Trinidad purent construire, dès la fin du 18^e siècle, de somptueuses demeures. Celle de la famille Padrón, à l'angle de la rue Desengaño, abrite aujourd'hui le musée d'Archéologie, et celle de la famille Justo German Cantero le musée municipal d'Histoire. Les familles patriciennes de Trinidad ont laissé l'empreinte de leur grandeur à travers toute la ville. Profondément catholiques, elles contribuèrent généreusement à l'édification des églises et des couvents. Dans



le couvent de Saint François d'Assise, un musée d'un genre particulier évoque les souvenirs de la chasse aux bandits et des combats livrés par les *Trinitarios* — les habitants de la ville — aux ennemis de l'intérieur comme de l'extérieur.

Trinidad n'est pas peu fière d'avoir compté parmi ses hôtes le célèbre naturaliste et explorateur allemand Alexandre von Humboldt, qui y séjourna quarante-huit heures lors de son premier voyage à Cuba, de décembre 1800 à mars 1801. Parti du port de Batabano, sur la côte méridionale, son bateau fut contraint de faire escale à l'embouchure du rio Guaurabo, à une demi-douzaine de kilomètres de Trinidad, pour s'approvisionner en eau potable. Le gouverneur de la région, neveu de l'astronome Antonio Ulloa, l'accueillit avec tous les égards dus à un visiteur aussi distingué, et le riche planteur Antonio Padrón donna en son honneur une réception à laquelle assista le tout-Trinidad. Humboldt relata son séjour en détails dans sa correspondance, racontant notamment son ascension de la colline de la Popa, où



Page de gauche, la Plaza Mayor.

Ci-dessous à gauche, rue pavée de la vieille ville; à droite, façade du palais Brunet.



se dresse encore une église du 18^e siècle, pour en calculer la hauteur avec ses instruments de mesure.

Impressionné par l'accueil des grandes familles de Trinidad — malgré son aver-sion notoire pour l'esclavage — le baron von Humboldt reprit la mer dans la nuit du 15 mars 1801. A son départ, un prêtre de la ville, poète à ses heures, déclama sur le quai un sonnet à la gloire du delta de l'Orénoque, où l'illustre savant — qui rapporta l'anecdote dans son *Essai politique sur l'île de Cuba*, réédité à La Havane en 1960 — avait, pour la première fois, posé le pied en terre américaine. Pour les Cubains, et en tout cas pour les habitants de Trinidad, il reste le second *descubridor* du pays, après Christophe Colomb. ■

EDOUARD BAILBY, journaliste français, a notamment été grand reporter à l'hebdomadaire *L'Express* et attaché de presse à l'UNESCO. Il est l'auteur d'un *Guide de Cuba* (Arthaud, Paris, 6^e éd., 1993) et d'un ouvrage sur Oscar Niemeyer (Balland, à paraître).

par Diego Gradis

CRÉÉE en 1986, Traditions pour Demain est, depuis 1992, l'une des organisations non gouvernementales qui entretiennent des relations officielles avec l'UNESCO. Son action sur le terrain se situe dans la plupart des régions de l'Amérique centrale et du Sud. Elle soutient la lutte des descendants des peuples précolombiens pour préserver leur identité culturelle.

Il n'est pas question pour cette organisation de prôner, à travers son action auprès des groupes avec lesquels elle collabore, un retour aux traditions, mais simplement d'y avoir recours pour la construction de l'avenir. Le soutien que des groupes de base lui demandent correspond toujours à une initiative spontanée. Il s'agit de sensibiliser la communauté à la valeur de telle ou telle forme d'expression culturelle traditionnelle: langue, rites, médecine, artisanat, danse, musique, éducation.

Le concept de culture ne doit pas être isolé du cadre de la vie quotidienne. Traditions pour Demain l'entend au contraire dans son acception la plus large: l'expression d'un mode de vie. Le type de soutien que cette organisation a choisi d'apporter vient en complément de l'aide disponible auprès d'autres organismes qui privilégient le progrès matériel ou sanitaire.

La relation qui s'établit entre celle-ci et son interlocuteur — par exemple, le paysan maya des hauteurs guatémaltèques, le pêcheur kuna au large des côtes du Panama ou encore le berger aymara des bords du lac Titicaca — repose sur l'équilibre et le respect mutuel. La contribution de chacun des deux partis à la réalisation du projet envisagé est d'égale valeur. Le soutien financier apporté par l'organisation n'est ni plus ni moins indispensable à l'entreprise projetée que ne le sont le savoir-faire, la mobilisation et la détermination de ses partenaires sur place. La rencontre vécue sur le terrain préalablement à tout engagement est l'occasion d'écouter, de regarder, de sentir et de saisir — nullement d'imposer ni même de proposer une démarche. L'objectif prioritaire de Traditions pour Demain est la prise de conscience par chacun que l'identité culturelle est un atout qui doit être mis au service du développement et orienté dans le sens d'une ouverture plus grande sur le monde actuel. Or, quel développement peut-il y avoir en l'absence de la prise de conscience par l'individu de sa capacité à

assumer la responsabilité de son propre devenir? Les projets mis en œuvre sont l'occasion pour les bénéficiaires de prendre en charge, pour la première fois, toute la gestion d'un projet.

Les groupes minoritaires d'Amérique latine puisent dans l'unité de la communauté une part importante de leur ressource pour survivre. Or, sous la pression de divers facteurs (religieux, administratif, éducatif, économique), le ciment communautaire fait depuis longtemps l'objet d'une lente érosion. Par ailleurs, de multiples actions de coopération détournent l'esprit communautaire de ses propres structures pour l'aligner sur des schémas d'organisation importés trop souvent inadaptes. Les projets soutenus par Traditions pour Demain prétendent contribuer à une consolidation de ces structures dans le cadre d'activités qui ont de tout temps été du ressort de la collectivité.

Trois expériences bien distinctes, une localisée en Amérique centrale, au Panama, et deux autres en Amérique du Sud, en Equateur et au Chili, illustrent assez bien ces objectifs et ces modalités.

Ces enfants afro-équatoriens de San Lorenzo (Equateur) se retrouvent chaque jour pour des danses traditionnelles.



UN CONGRÈS CULTUREL AUX ÎLES SAN BLAS

Les quarante mille Indiens Kunas qui vivent, sur l'archipel des îles San Blas le long de la côte caraïbe du Panama, en situation d'isolement géographique, ont su depuis plusieurs décennies assimiler les structures de la société nationale — de type occidental. L'exiguïté du territoire insulaire a contraint nombre d'entre eux à chercher refuge dans la ville de Panama; mais ces «immigrants» ont su conserver, malgré leur déracinement, des liens très étroits avec leur terre d'origine.

Les Kunas sont internationalement réputés pour avoir réussi à maintenir sur leur territoire («Kuna Yala») un haut degré d'autonomie. Néanmoins, les contacts fréquents avec l'autre société ont amorcé, surtout chez les jeunes, un processus d'acculturation — sur le plan spirituel en particulier. Afin d'endiguer ce phénomène d'érosion, perçu comme une menace pour leur cohésion interne — et donc, à terme, pour leur survie en tant que peuple — les Kunas ont institué en 1972 le «Congrès général de la culture kuna». Celui-ci réunit plusieurs fois par an, pendant quatre à cinq jours, dans un lieu à chaque fois différent, tous les chefs religieux — gardiens de la tradition. Ces moments de rencontres, de prières, de festivités, de danses et de commémoration des héros kunas sont l'occasion d'échanges entre les habitants des îles environnantes et permettent ainsi de cimenter la société indigène.

Les Kunas ont demandé à Traditions pour Demain son aide, d'une part pour l'achat de deux embarcations à moteur qui permettront de transporter, à chaque réunion du Congrès de la culture, des représentants des différentes communautés, d'autre part pour acquérir du matériel technique et de bureau grâce auquel des jeunes mèneront, sous l'égide du même Congrès, une enquête approfondie sur l'histoire et l'usage des plantes médicinales, qui fera ultérieurement l'objet de publications.

IDENTITÉ ET SCOLARITÉ

Les Indiens Saraguros de la région de Tenta en Equateur ont eu longtemps maille à partir avec l'école publique que le système éducatif venu de Quito imposait à leurs enfants. Dès l'âge de quatre ans, ceux-ci devaient laisser au vestiaire de



l'école leur habit, leur langue (le quechua), le savoir reçu de leurs parents ainsi que leur mode de pensée. Les connaissances qui leur étaient apportées par des maîtres, pour la plupart ignorant la langue quechua, étaient éloignées de leur cadre de vie et, pour ainsi dire, les acculait à l'échec scolaire.

En réaction à cet état de choses, les habitants de Tenta ont édifié, vers la fin des années 80 et selon le mode de construction local, leur propre centre éducatif pour y dispenser un cursus scolaire conçu et mis en œuvre par eux. Les programmes reprennent, en les adaptant, les matières enseignées à l'école publique et sont complétés par une initiation à des activités manuelles, culturelles et productrices. Les cinq maîtres sont des membres de la communauté, choisis par celle-ci, dont l'entreprise pédagogique appelle une étroite collaboration avec les habitants de la localité. Devant les résultats obtenus, le ministère a officialisé l'école depuis 1988. Aujourd'hui, certains de ces élèves ont terminé leur cycle primaire et, pour la première fois, des enfants de Tenta vont être admis au collège secondaire de la petite ville voisine.

Pour qu'ils puissent acquérir le matériel nécessaire à la réalisation de leur projet pédagogique intégral, Traditions pour Demain a répondu favorablement à leur demande d'aide. Celle-ci est allée, d'une part, à l'amélioration du bâtiment et, d'autre part, à l'achat de biens d'équipement: métier à tisser, imprimerie, outils agricoles et de

Habitants d'une communauté quechua du département de Cuzco (Pérou) lors d'une première rencontre avec Traditions pour demain.

menuiserie, machines à coudre, costumes et instruments de musique.

« CARNAVAL ANDINO »

Les Indiens Aymaras et Quechuas, descendus de l'altiplano bolivien et chilien vers les vallées fertiles de la région d'Arica, à l'extrême nord du Chili, ont vu ces quinze dernières années la sécheresse, la fermeture des mines et le surpeuplement des banlieues de La Paz (Bolivie). D'un cadre de vie traditionnel, centré autour du village, des coutumes et de la cellule familiale, ces centaines de familles étaient passées soudainement à un état de dépendance économique sur une terre qui n'était pas la leur. De surcroît, ces nouveaux arrivants se sont heurtés à une société chilienne souvent réfractaire. La jeune génération, qui n'a pas de lien vécu avec son origine andine et qui constate ce rejet par la société majoritaire, cherche dans la délinquance (drogue, alcool, prostitution) des refuges inatteignables qui creusent davantage le gouffre séparant les deux sociétés.

Ces dernières années, les Indiens de la région d'Arica ont voulu recréer, dans la vallée d'Azapa, à l'occasion de la semaine

de carnaval, un événement qui réunirait dans l'esprit de la tradition andine cette population exilée. De manière spontanée, puis de façon de plus en plus organisée, le «carnaval andino» de San Miguel est peu à peu devenu pour les Quechuas et les Aymaras un point de rencontre entre le passé et l'avenir. Ils ont trouvé, dans cette parenthèse annuelle, l'occasion de se retourner sur leur histoire. Plusieurs jours durant, collectivement et avec la participation active des jeunes, ils retissent les liens qui les unissaient.

Depuis le retour à la démocratie, les différents groupes réunis autour du carnaval se sont rassemblés en une organisation légale qui, avec le soutien de Traditions pour Demain, travaille maintenant à l'édification de son siège où se tiendront réunions et séances de formation culturelle. Parallèlement, cette organisation a également entrepris de constituer, pour le carnaval, un patrimoine de costumes et d'instruments de musique traditionnels andins. Traditions pour Demain a obtenu du gouvernement du Chili la reconnaissance officielle de ce projet. En 1992, la Décennie mondiale du développement culturel de l'UNESCO lui a octroyé son label. ■

DIEGO GRADIS, franco-suisse, juriste international, a publié de nombreux articles sur la problématique amérindienne et sur les questions d'environnement. Il est fondateur et président de l'organisation Traditions pour Demain (France, Suisse, Etats-Unis).

Mahmoud Mokhtar

(1891-1934)

par Magdi Youssef

Au début de l'ère musulmane en Egypte, l'art de la statuaire qui, dans l'Antiquité, avait connu un développement exceptionnel, entra dans un long oubli, qui s'explique par la répugnance de l'islam monothéiste à toute représentation de la personne, qui insulte au privilège divin de la création. C'est en se pliant à cet interdit que les artistes musulmans ont été amenés à approfondir la recherche de formes «abstraites», à la fois réelles et visionnaires, comme le montrent la calligraphie, l'arabesque ou l'architecture arabo-islamique.

Le contact de l'Egypte avec l'Europe des Lumières, qui culmine avec l'invasion du pays par Bonaparte à la fin du 18^e siècle, mènera à un changement d'attitude envers les arts plastiques «modernes». Mais il faut attendre 1908 pour que Le Caire, à l'instar des villes occidentales, possède son école des Beaux-Arts et que les jeunes générations commencent à s'enthousiasmer pour la création sculpturale.

L'année même de l'ouverture de l'école, le jeune Mahmoud Mokhtar, âgé alors de 18 ans, s'y inscrit. Il s'y distingue dans la sculpture et en 1911 obtient une bourse pour continuer ses études à Paris où Rodin et Maillol règnent en maîtres incontestés.

A cette époque, la société égyptienne cherche à fixer les repères modernes de son identité culturelle, pour mieux affirmer ses revendications nationales et politiques. Mokhtar séjourne encore à Paris lorsqu'éclate la révolution égyptienne de 1919.

C'est l'esprit vibrant de la clameur des foules égyptiennes que Mokhtar conçoit *L'Eveil de l'Egypte*, son œuvre majeure. Il en expose un modèle réduit et ne rêve plus que de rentrer au Caire, afin d'y poursuivre son œuvre.

Comme ses prédécesseurs de l'ancienne Egypte, Mokhtar veut inscrire cette statue dans

l'éternité. Après lui avoir donné des dimensions monumentales, il décide de la réaliser dans le granit d'Assouan, celui-là même qu'utilisaient les sculpteurs au temps des pharaons. Mais le coût se révèle trop élevé pour le budget du gouvernement. Il faut lancer une souscription; c'est seulement en 1928 que l'œuvre sera achevée. La statue devient un événement culturel; elle inspirera de nombreux poètes et écrivains, dont Tewfik el-Hakim.

L'Eveil de l'Egypte, long de quatre mètres et haut de trois, représente un lion à tête d'homme (allusion au Sphinx de Guizeh); ses pattes de devant sont dressées comme s'il s'apprêtait à bondir. A ses côtés, une paysanne debout, à l'allure altière, pose une main sur la tête du lion, comme pour le retenir et, de l'autre, écarte le voile qui lui couvre le visage. Tous deux regardent dans la même direction, sans doute vers une aube nouvelle, vers le soleil levant, symbole de la résurrection chez les anciens Egyptiens.

Outre ce chef-d'œuvre et divers monuments qui ornent les places du Caire et d'Alexandrie, Mahmoud Mokhtar a réalisé un grand nombre de sculptures, rassemblées aujourd'hui dans le musée qui porte son nom et que le ministère égyptien de la Culture vient de restaurer. D'inspiration locale, elles représentent des paysans et des paysannes saisis dans les attitudes caractéristiques de leur travail, avec une puissance d'exécution magistrale et un impeccable équilibre des plans et des volumes. A l'entrée du musée, une de ses œuvres majeures, *La Gardienne du Secret* (1926), a la densité mystérieuse de la statuaire antique.

Mahmoud Mokhtar est un exemple parfait de la fécondité créatrice induite par l'apprentissage des techniques élaborées en Occident et mises au service d'une inspiration authentiquement égyptienne. ■



L'Eveil de l'Egypte (1928), sculpture en granit (3 x 4 m) de Mahmoud Mokhtar, située en face de l'université du Caire.

MAGDI YOUSSEF, écrivain égyptien, est vice-président de l'Association internationale d'études interculturelles.

Un voyage à travers l'Europe des lettres

par Edgar Reichmann

La parution récente d'une *Histoire de la littérature européenne* (1025 pages accompagnées d'une iconographie riche, variée et surprenante de beauté) constitue à la fois une gageure et un événement; événement car l'ouvrage comble une absence depuis longtemps ressentie; pari dans la mesure où ce projet ambitieux devait répondre à trois interrogations essentielles: Est-il possible d'engager une telle entreprise sans demeurer prisonnier d'un euro-centrisme réducteur et oublier ainsi l'héritage spirituel venu d'ailleurs? Comment éviter que cet ouvrage exhaustif ne devienne au fil des chapitres un vaste catalogue où la littérature des pays européens se retrouverait enfermée derrière les cloisons linguistiques et celles des traditions nationales? Enfin, à l'orée du troisième millénaire, après la faillite des grandes synthèses idéologiques qui ont marqué notre siècle, quelles seraient les nouvelles tendances susceptibles de remplacer le vide ainsi créé?

UNE LITTÉRATURE MULTIPLE

Précisons d'emblée que ce travail considérable est le fruit de la collaboration d'une équipe de cent cinquante universitaires venus de toutes les zones géographiques du vieux continent. Les littératures européennes se dévoilent ainsi comme une multiplicité de différences. Et pourtant comme *une seule littérature*. Les échanges entre l'Europe et le reste du monde, à la faveur de la circulation des hommes et des idées, du flux et du reflux migratoire au cours des siècles, ont été mis en exergue par Annick Benoit-Dusauso et Guy Fontaine, historiens de la littérature et directeurs du projet. Leur présentation rappelle justement que l'Asie et l'Afrique méditerranéennes, berceaux de notre civilisation, ont laissé — tout comme les plus anciennes mythologies hellènes — une empreinte indélébile dans la galaxie des lettres européennes d'hier et d'aujourd'hui.

Sans doute, ce sont les poètes arabes qui, à travers l'Espagne, influencèrent les troubadours provençaux alors que la présence de l'Asie profonde se manifeste en Europe surtout par le raffinement extrême-oriental. L'Afrique subsaharienne aidera, elle aussi, les avant-gardes européennes, entre les deux guerres, à adopter une nou-

Sterné - Potocki - Tolstoï - Balzac - Dostoïevski - Proust - Joyce - Pessoa - Nietzsche - Strindberg - Kundera - Beckett - Thomas Mann - Kafka - Gide - Sartre - Camus - Cioran - Handke - Kadaré - Grass - Güllö - Engh - Pétrarque - Dante - Cervantès - Shakespeare - Camões - Milton - Comenius - Swift - Rabelais - Shakespeare - Camões - Milton - Comenius - Swift - Rabelais - Shakespeare - Camões - Milton - Comenius - Swift - Rabelais

Lettres Européennes

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE



Histoire de la littérature européenne, sous la direction d'Annick Benoit-Dusauso et de Guy Fontaine, éditions Hachette - éducation, «Lettres Européennes», 1025 p., index, bibliographie et illustrations.

velle perception de la réalité. Que dire de la fascination que l'Inde et la Chine, les archipels malais ou de l'Océanie, les îles mystérieuses et les déserts glacés ou brûlants, exercèrent sur Kipling, Rimbaud et Malraux, sur Daniel Defoe, Jules Verne et cet étrange Polonais anglophone qui se faisait appeler Joseph Conrad? Aujourd'hui, à leur tour, des écrivains importants, surgis au-delà des mers et des océans, tels Senghor le Sénégalais, Depestre l'Antillais, Naipaul l'Indien, Brink le Sud-africain, Carpentier le Cubain, Ben Jelloun le Maghrébin, Borgès l'Argentin ou

Bashevis Singer le Juif américain restituent sans lésiner, sans renoncer à leur particularisme non plus, l'héritage européen. Ainsi, de par sa conception même, l'ouvrage a su éviter le piège de l'enfermement.

UNE ŒUVRE DE SYNTHÈSE CULTURELLE

L'autre mérite de ses auteurs est d'avoir réalisé pour la première fois une œuvre de référence aussi bien qu'un travail de synthèse culturelle. En effet, il ne s'agit pas ici d'une juxtaposition d'auteurs et d'œuvres classés selon un quelconque impératif géo-alphabétique, mais du cheminement qui permet au lecteur de suivre, d'une manière synchrone, le développement et les interactions des spiritualités gréco-latines, judéo-chrétiennes, byzantines et nordiques à travers la littérature, jusqu'à la philosophie des Lumières et la faillite des idéologies qui

ont ensanglanté notre siècle. A la faveur des genres et des orientations les plus marquants, nous parcourons un espace vertigineux de pensée et de création.

Dégager les lignes de force des cultures lointaines ou apparentées, les articuler autour des auteurs européens importants au-delà du temps et de l'espace où ils ont vécu, tel a été le défi audacieux relevé par l'équipe d'universitaires à qui nous devons cette saga fascinante des littératures européennes.

Alors que Swift et Rabelais, Molière et Racine, Cervantès et Tchekhov, Proust et Kafka sont connus dans le monde entier, les auteurs qui s'expriment dans les langues de faible circulation le sont beaucoup moins. Certes, les bonnes traductions de l'albanais, du portugais et du tchèque ont fait connaître partout Kadaré, Pessoa et Kundera; des Roumains célèbres, tels Cioran et Ionesco, écrivent depuis longtemps en français. Peu nombreux cependant sont les lecteurs des grandes zones linguistiques qui connaissent l'immense poète grec Constantin Cavafis, le romancier polonais Tadeusz Konwicki inspiré par ses ancêtres lituaniens ou l'«ex»-Yougoslave Danilo Kis, Juif monténégrin et écrivain serbe qui, avant de mourir, avait réussi à mettre en métaphore la symétrie des totalitarismes de tous bords. L'extraordinaire diversité de ces littératures reste encore ignorée, tout comme leur point de rencontre d'où émerge une réalité unique aux multiples visages et aux miroitements infinis. Les harmonies de ces particularismes, rendues sensibles par leurs convergences magiques et secrètes, les auteurs de cette fabuleuse *Histoire de la littérature européenne* nous les ont brillamment restituées.

DERRIÈRE LE VOILE DU PRÉSENT

Quel avenir pour l'Europe des lettres? Si le débat sur le «post-modernisme» ouvert en France par l'ouvrage de Jean-François Lyotard (*La Condition post-moderne*, 1979) continue dans les milieux universitaires, les mouvements d'avant-garde et du «nouveau roman» se sont essouffés, le dogme réaliste-socialiste est mort depuis très longtemps et les textes d'opposition aux régimes dictatoriaux n'ont plus de raison d'être; avec leur effondrement, la «littérature officielle» a disparu à son tour et cette soudaine liberté de création plonge les écrivains de l'Est dans la stupeur. Sans doute assistons-nous à l'Ouest à un retour en force du genre narratif, à un renouvellement des formes de séduction du récit classique où se mêlent le réalisme, le réalisme magique, le conte et le mythe. Le roman historique et le récit documentaire connaissent également un regain considérable alors que, plus que jamais, le poète refuse de s'intégrer dans un cadre figé et rejette toute contrainte. Les codes et la réglementation établis par les tyrans l'étouffent; il ne peut s'épanouir que dans la vie et le verbe créateur.

Mais l'actualité ne s'est pas encore métamorphosée en Histoire, et seule la distance permettra de déterminer les mouvements et les tendances que la postérité retiendra. ■



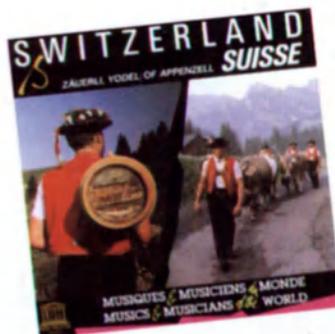
DISQUES RÉCENTS

par Isabelle Leymarie

MUSIQUES TRADITIONNELLES

SUISSE. *Zäuerli, Yodel of Appenzell.* Collection Musiques et Musiciens du Monde. UNESCO/Auvidis CD D 8026.

L'ethnomusicologue Hugo Zemp, spécialiste du jodler et, curieusement, des Iles Salomon, nous présente dans ce compact de surprenants exemples de zäuerli, jodlers du canton d'Appenzell, interprétés non au sein de chorales folkloriques mais dans le cadre journalier du travail montagnard, lorsque les paysans traient les vaches ou les mènent sur l'alpage. Ces jodlers polyphoniques n'ont rien à voir avec les ensembles touristiques que l'on entend généralement. Les chants, pas toujours tempérés — les notes étant souvent atteintes au moyen de glissandi —, rappellent un peu la musique mongole, et les cloches des vaches à l'arrière-plan ajoutent à l'effet oriental de l'ensemble, comme s'il s'agissait



de gongs dans un opéra chinois ou coréen.

GUINÉE. *Les Nyamakala du Fouta Djallon.* Coll. Musique du Monde. CD Buda 92530-2.

Les Nyamakala, considérés comme des mécréants par les fervents Peuls musulmans du Fouta Djallon en raison de leur amour de la danse, de la musique et de la parole, sont les héritiers



d'anciennes traditions musicales. Cependant, s'étant constitué au lendemain de l'avènement de la Seconde République de Guinée, le groupe réuni sur cet enregistrement est, lui, de formation relativement récente. Les chanteurs sont accompagnés par divers chordophones dont le nhènhèru, sorte de violon consistant en une grosse calebasse prolongée par un manche, le bolon, proche du nhènhèru mais aux cordes pincées, le kèrôna, petite guitare à quatre cordes qui ressemble au khalam wolof, diverses flûtes,



tambours et idiophones, dont des sistres. L'ensemble produit des airs ravissants et vivants et des chansons pleines d'aphorismes, au contenu souvent moral: «le péché commis par la main gauche n'incombe pas à la main droite» ou «la vie se gagne petit à petit».

JAPON. Yoshikazu Iwamoto, flûte shakuhachi. *L'esprit du Silence.* Coll. *Musique du Monde.*
CD Buda 92543-2.

Le shakuhachi est lié au zen et à l'esthétique, toute japonaise, du silence, du vide, du voilé, du mat. Cette flûte en bambou au son brumeux et aux possibilités techniques limitées évoque l'atmosphère onirique de certains films de Mizogushi ou de Kurosawa, de Kwaidan ou d'Onibaba, et rend parfaitement la poésie des titres des morceaux: «La lune du coeur», «Nuit profonde», «Vent dans les pins». L'espace entre les notes compte tout autant que les notes elles-mêmes et Yoshikazu Iwamoto, virtuose de son instrument, module les différentes sonorités avec un raffinement incomparable.

JAZZ

CHARLIE SEPULVEDA. *Algo Nuestro*; «Our Thing». Sepulveda (tptte), David Sanchez (sax tenor et soprano), Edward Simon (piano), Andy Gonzalez (contrebasse), Adam Cruz (batterie), Richie Flores (congas et bongos).
CD Antilles 314 512 768-2.

Le Latin jazz new-yorkais connaît une effervescence particulière depuis une dizaine d'années et ce nouveau disque du jeune trompettiste portoricain Charlie Sepulveda, originaire du Bronx, montre à quel point cette musique a désormais atteint sa pleine maturité. *Algo Nuestro*, une pure merveille, donne à connaître des musiciens qui occuperont certainement bientôt le devant de la scène internationale: le pianiste vénézuélien Ed Simon, qui s'est produit dans divers festivals de jazz européens mais que le grand public n'apprécie pas encore à sa juste valeur et David Sanchez, au saxophone expressif et à la rythmique puissante et subtile, que viennent renforcer sur certains morceaux d'autres musiciens invités. Sepulveda et ses comparses, tour à tour swingants sur les morceaux enlevés, poétiques sur les ballades, bucoliques sur les plages d'inspiration portoricaine, nous réservent à chaque moment des surprises. Une formation à surveiller de près.

AHMAD JAMAL. *Live in Paris 92.* Jamal (piano), James Cammack (basse), David Bowler (batterie).
CD Birdology 849 408-2.

Encore un tour de force de cet incomparable maître de l'harmonie qu'est Ahmad Jamal! Commençant souvent ses morceaux par d'interminables préludes solos où son imagination vagabonde librement, il se joue du piano avec une facilité déconcertante. De superbes progressions d'accords, des traits vertigineux mais jamais gratuits, des



ruptures de rythme et un sens étonnant du phrasé... Jamal est l'un de ces grands stylistes du jazz qui impriment leur cachet personnel à tout ce qu'ils jouent, restructurent et recréent les morceaux à l'infini.

FRANK FOSTER AND THE LOUD MINORITY.
Shiny Stockings.
CD Denon DC-8545.

Il s'agit ici d'une série de compositions de Frank Foster (sauf le beau et traditionnel «Hills of the North Rejoice») enregistrées par le saxophoniste en 1977 et 1978 avec quelques-uns des plus solides et des plus novateurs — sinon des plus connus — jazzmen new-yorkais de l'époque, dont le saxophoniste Bill Cody, tragiquement assassiné par des blancs racistes, le trompettiste Virgil Jones, le batteur Charlie Persip, le pianiste Mickey Tucker et le guitariste Ted Dunbar. On y retrouve des morceaux vibrants, intelligemment orchestrés, dont une version inventive de «Shiny Stockings», le standard inspiré par les bas brillants que portait un jour Cecilia Foster, la femme de Frank. Foster, qui dirige aujourd'hui l'orchestre de Count Basie, est un instrumentiste émérite et l'un des meilleurs arrangeurs, avec Quincy Jones et Slide Hampton, du jazz contemporain.

MUSIQUE CLASSIQUE

BEETHOVEN. *Missa Solemnis.*
Arnold Schoenberg Chor.
The Chamber Orchestra of

Europe, dirigé par Nikolaus Harnoncourt.

Coffret de CD
Teldec 9031-74884-2.

«Cette messe tout entière est une prière pour la paix», affirme le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt. Elle évoque de manière saisissante les horreurs de la guerre avec parfois des chants ou des cris angoissés, des claquements de timbales, des appels de trompettes ou, explique encore Harnoncourt avec justesse, une «figure frottée» des cordes donnant la «chair de poule». L'œuvre est majestueuse, ample, lyrique, parfois traversée d'accents rauques, et choristes, chanteurs et musiciens en restituent parfaitement les tons sombres et émouvants.

HENRYK GORECKI.
Symphony No. 3,
«Symphony of Sorrowful Songs».
London Sinfonietta, dirigé par David Zinman. Dawn Upshaw, soprano.
CD Elektra Nonesuch 7559-79282-2.

Composée à Katowice (Pologne) en 1976, cette symphonie religieuse aux accents élégiaques déroule ses amples vagues sonores avec une lenteur imperceptible mais captivante. Le premier mouvement utilise une prière polonaise du 15^e siècle, la «Lamentation de la Sainte Croix», et l'on est peu à peu emporté par le flot de la symphonie, par une montée de sève sonore qui culmine avec le troisième mouvement, le lento-cantabile-semplique. Une belle composition, plus directement accessible que les œuvres précédentes de Gorecki.





46^e année

Mensuel publié en 32 langues et en braille par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

31, rue François Bonvin, 75015 Paris, France.
Téléphone: pour joindre directement votre correspondant, composez le 45.68 ... suivi des quatre chiffres qui figurent entre parenthèses à la suite de chaque nom.
Télécopie: 45.66.92.70

Directeur: Bahgat Elnadi
Rédacteur en chef: Adel Rifaat

RÉDACTION AU SIÈGE

Secrétaire de rédaction: Gillian Whitcomb
Français: Alain Lévéque, Neda El Khazen
Anglais: Roy Malkin
Espagnol: Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina
Unité artistique, fabrication: Georges Servat (47.25)
Illustration: Ariane Bailey (46.90)
Documentation: Violette Ringelstein (46.85)
Relations éditions hors Siège et presse: Solange Belin (46.87)
Secrétariat de direction: Annie Brachet (47.15),
Assistant administratif: Prithi Perera
Editions en braille (français, anglais, espagnol et coréen): Mouna Chatza (47.14).

ÉDITIONS HORS SIÈGE

Russe: Alexandre Melnikov (Moscou)
Allemand: Werner Merkl (Berne)
Arabe: El-Said Mahmoud El Shentri (Le Caire)
Italien: Mario Guidotti (Rome)
Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamoul: M. Mohammed Mustapha (Madras)
Persan: H. Sadough Vanini (Téhéran)
Néerlandais: Claude Montrieux (Anvers)
Portugais: Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Turc: Mefra Ilgazer (Istanbul)
Ourdou: Wali Mohammad Zaki (Islamabad)
Catalan: Joan Carreras i Martí (Barcelone)
Malais: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)
Coréen: Yi Tong-ok (Séoul)
Kiswahili: Leonard J. Shuma (Dar-es-Salaam)
Slovène: Aleksandra Kornhauser (Ljubljana)
Chinois: Shen Guofen (Beijing)
Bulgare: Dragomir Petrov (Sofia)
Grec: Sophie Costopoulos (Athènes)
Cinghalais: Neville Piyadigama (Colombo)
Finnois: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Basque: Juxto Egaña (Donostia)
Thaï: Pornnitha Limpaphayom (Bangkok)
Vietnamien: Do Phuong (Hanoi)
Pachto: Ghotti Khaweri (Kaboul)
Haoussa: Habib Alhassan (Sokoto)
Bengali: Abdullah A.M. Sharafuddin (Dacca)
Ukrainien: Victor Stelmakh (Kiev)
Galicien: Xavier Senin Fernández (Saint-Jacques-de-Compostelle)

VENTES ET PROMOTION

Abonnements: Marie-Thérèse Hardy (45.65), Jocelyne Despouy, Jacqueline Louise-Julie, Manichan Ngoneko, Michel Ravassard, Mohamed Salah El Din
Liaison agents et abonnés: Ginette Motreff (45.64)
Comptabilité: (45.65), Magasin: (47.50)

ABONNEMENTS. Tél.: 45.68.45.65

1 an: 211 francs français, 2 ans: 396 francs.

Pour les pays en développement:

1 an: 132 francs français, 2 ans: 211 francs.
Reproduction sous forme de microfiches (1 an): 113 francs.
Reliure par une année: 72 francs.
 Paiement par cheque bancaire (sauf Eurocheque), CCP ou mandat à l'ordre de l'UNESCO.

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition 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 Rédaction 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 nécessairement celles de l'UNESCO ou de la Rédaction. Les titres des articles et légendes des photos sont de la Rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'UNESCO ou les Nations Unies.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)
DÉPÔT LÉGAL: CI JUILLET/AOÛT 1993.
COMMISSION PARITAIRE N° 71842 - DIFFUSÉ PAR LES N.M.P.P.

Photocomposition, Photogravure: Le Courrier de l'UNESCO.
Impression: IMAYE GRAPHIC, Z.I. des Tarches, Bd Henri-Becquerel, 93021 Laval Cedex (France)
ISSN 0304-3118 N°7/8:1993-091-9151 F

Ce numéro comprend 84 pages et un encart de 4 pages situé entre les pages 42-43.

ENFANTS DU MONDE, UNISSEZ-VOUS

Les dirigeants du monde se sont réunis l'année dernière à Rio de Janeiro pour décider des mesures à prendre contre la pollution de notre planète. Sans résultat. Nous savons tous qu'il n'y a que deux solutions: soit nous continuons à polluer, soit nous essayons d'y remédier. Autrement dit: la continuité de la vie, ou la destruction. Nous ne devons surtout pas oublier le rôle des enfants qui peuplent ce monde: ce sont eux qui incarnent l'équilibre si indispensable à la survie de la planète. Mais ils sont prisonniers de décisions sur lesquelles ils n'ont aucun pouvoir. Il est grand temps que nous écoutions ce qu'ils ont à dire en ce qui concerne la survie de notre planète-mère. Son avenir est entre leurs mains.

MARGARET ELIZABETH PERKINS
BROUGHTON (ROYAUME-UNI)

L'AMOUR À SENS UNIQUE

Pour l'impressionnant aréopage d'intellectuels que vous avez réuni dans votre numéro d'avril («L'Amour au présent»), la seule manière d'aborder le sujet semble avoir été une perspective à la fois romantique et (hétéro)sexuelle: l'«amour durable» s'y confond avec le fait d'«être amoureux» (état ô combien passager!). Pas un seul de ces auteurs n'emploie ce mot galvaudé dans son sens, pour moi primordial, d'affection. D'où cette situation absurde: Don Juan obtient droit de cité au lieu de Mère Teresa; l'amour parental se trouve relégué au second plan, au même titre que la tendresse que l'on voue à ses amis, ou la confiance absolue que montrent les enfants, ou encore l'attachement profond qui peut naître entre un être humain et un animal. Ce sont pourtant bien encore ces formes d'amour-là qui font tourner le monde, et non pas cette autre enjolivée à outrance par Hollywood.

H. TIMSARI
VILLE-LA-GRAND (FRANCE)

L'AMOUR AVEC UN GRAND «A»

Croyez-vous qu'à quinze ans il soit facile de lire un numéro du Courrier de l'UNESCO sur l'Amour? A l'âge où nous souffrons de ce que certains nomment «le complexe du homard»,

il est important, devant tant d'inconstance, de voir jeter les bases d'une définition de l'Amour. Les affiches de stars — Marilyn, James Dean, Ava Gardner, etc. — qui décorent les murs de ma chambre sont autant d'images du Vide et du Plein. (Plénitude des visages, vide de ce qu'on en attend.) On ose encore «à cet âge» mettre des visages sur nos illusions d'adolescents — à quarante, on a abandonné. Car on a commencé à comprendre qu'il n'y aura pas d'éternité, et que tous ces visages sont interchangeables.

Ce constat d'interchangeabilité obligée, si on aime l'Amour et pas «être amoureux», j'en ai établi ce soir. Je continuerai à m'éparpiller de tous côtés, à semer à tous vents, mais je saurai que ce sera pour un tout: l'Amour.

CLAIRE TANCONS
BOISRIPEAUX (GUADELOUPE)

QUE SONT NOS DEVOIRS DEVENUS?

J'observe dans notre monde une multiplicité croissante de droits: droits de l'enfant, des minorités, au travail, à la santé, à la parole... Mais à quoi peut-on prétendre si l'on n'entre dans aucune de ces catégories? Et d'abord, que signifie cette diversité de droits, cette profusion de catégories? La Déclaration des droits de l'homme renferme-t-elle tant de lacunes? Les textes sont-ils mal appliqués?

Ces droits — le droit — n'ont-ils pas un pôle opposé et, en quelque sorte, indissociable: des devoirs — le devoir? Mais de devoir il n'est plus question. Ce mot est sorti de notre vocabulaire. Que signifie cette absence? N'aurions-nous plus que des droits et aucun devoir? A quoi peut aboutir une société qui ne se réclame que de droits? Et qu'est-ce qu'une vie personnelle dénuée du sens du devoir?

Ce sujet ne pourrait-il faire l'objet d'un numéro du Courrier? La notion de devoir à travers les âges, selon les peuples et les civilisations, d'hier et d'aujourd'hui. Le devoir vu sous l'angle spirituel, religieux, sous celui de la morale, du civisme. Devoir envers soi-même et envers l'autre, individuel, collectif, professionnel... Ce concept est-il bien spécifique à l'être humain et, en ce cas, que devient-il si l'homme en fait fi?

MARCELLE ACHARD
VERSAILLES (FRANCE)

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture, page 3: © Merkado, Paris. Page 2: © Farideh Jorjani Charon, Paris. Pages 4-5, 7, 9: © Sygma, Paris. Pages 6, 8: © Cahiers du Cinéma, Paris. Pages 10, 78: D.R. Page 11: Giannichi/Photo Researchers © Explorer, Paris. Page 12: Claude Gaspari © FDAC, Conseil Général du Val de Marne. Pages 13, 19 en haut, 45, 48: © Charles Lénars, Paris. Page 14: Chuck O'Rear © Westlight/Cosmos, Paris. Page 15: © Seiko Epon. Pages 16-17: A. Wolf © Explorer, Paris. Page 17 en bas: © Avica/AGE/Cosmos, Paris. Page 18: Julian Baum © SPL/Cosmos, Paris. Pages 19 en bas, 68: © Jean-Loup Charmet, Paris. Page 20: M. Bellot © RMN, Paris. Musée du Louvre. Page 21: Morgan/Photo Researcher © Explorer, Paris. Pages 22-23: © Argos Film, Paris. Road Movies, Berlin. Page 24: © Museum of Fine Arts, Boston, Mass. Page 25: Peter Willi © Explorer, Paris. Musée du Louvre. Pages 26-27: © Pascal Rieu. Page 28-29: Siemens © Sygma, Paris. Page 29 à droite: Mark Edwards © Still Pictures, Londres. Page 30: F. Le Diacorn © Rapho, Paris. Page 31: J. Andanson © Sygma, Paris. Page 32: R. Nowitz © Explorer, Paris. Page 34 en haut: Billerey © Adème, Paris. Page 34 au milieu à droite: Courrillon © Adème, Paris. Page 34 en bas: Simon Fraser/SPL © Cosmos, Paris. Page 35: © Giraudon, Paris. Pages 36-37: Michael Gilbert/SPL © Cosmos, Paris. Page 38 en haut à droite: G. Ziesler © Jacana, Paris. Page 38 en bas: UN. Page 39 en haut: WWF/Marek Libersky © BIOS, Paris. Page 39 en bas: Fred Winner © Jacana, Paris. Page 40: © Laboratoire photographique central de la gendarmerie, Rosny sous Bois. Pages 41, 56, 57, 66: Philippe Gontier © Explorer, Paris. Page 42 à gauche: M. Freeman © ANA, Paris. Pages 42-43: Alain Keler © Sygma, Paris. Page 44: Graig Aurness © Cosmos, Paris. Pages 46-47: Goudourneix © Explorer, Paris. Page 49: Collart/Odinetz © Sygma, Paris. Pages 50-51: René Burri © Magnum, Paris. Pages 52-53: Sebastiao Salgado © Magnum, Paris. Page 52 en bas, 53 en haut à droite: Teixeira Mendes © Ediouro, Rio de Janeiro. Pages 54-55: Peter Willi © Explorer, Paris. Musée national d'art moderne, ADAGP 1993. Pages 58-59: Ebet Roberts/LFI © Cosmos, Paris. Pages 60-61: Gilles Peress © Magnum, Paris. Page 63: © Esteban Cobas Puente, Paris. Page 65: Courtesy Galerie Lelong © ADAGP 1993, Paris. Page 67 en haut: © Norwegian Music Information Centre, Oslo. Page 67 au milieu: © Universal Edition, Vienne. Page 69: Thierry Zeno, Charleville-Mézières, Musée Rimbaud © Explorer, ADAGP 1993, Paris. Page 70: Sartony © Luc Simon, SPADEM 1993, Paris. Page 71: © ANPADT/UNESCO. Page 72: UNESCO-Michel Claude. Pages 74, 75: © Edouard Bailly, Paris. Pages 76, 77: Diego Gradis © Traditions pour Demain, Paris.

MUSÉE DÉCHELETTE
ROANNE
7 JUILLET - 21 NOVEMBRE 1993



SAMARCANDE
ses terres secrètes
CÉRAMIQUES DU VIII^e AU XIII^e SIÈCLE

Le carnet du professeur

MARQUE ET MODELE DEPOSES

*L'outil pensé
par et pour
l'enseignant*



Berty 49, rue Claude Bernard 75005 Paris
Tél. : 43 36 36 99. FAX : 47 07 33 25

Pour obtenir documentations et tarifs, envoyer ce coupon à Berty.

Nom : Code postal :
Adresse :
Ville :

SCIENCES HUMAINES

LE MENSUEL DE VULGARISATION
DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES



CHAQUE MOIS
EN KIOSQUE
32 F

Des dossiers synthétiques
Les contributions des meilleurs spécialistes
Des articles clairs et didactiques

Je souhaite recevoir, sans aucun engagement de ma part, un spécimen gratuit de la revue

NOM PRENOM

ADRESSE

Code postal Ville

PAYS

(Bulletin à découper ou à reproduire)

à retourner à Sciences Humaines 83, rue de Paris 89000 Auxerre - Tél : (16) 86 51 22 00 h3

**CHAQUE MOIS, LE MAGAZINE
INDISPENSABLE POUR MIEUX
COMPRENDRE LES PROBLÈMES
D'AUJOURD'HUI ET LES
ENJEUX DE DEMAIN**

**CHAQUE MOIS: UN THÈME D'INTÉRÊT UNIVERSEL
TRAITÉ PAR DE GRANDS SPÉCIALISTES DE
NATIONALITÉS ET DE SENSIBILITÉS DIFFÉRENTES...**

ÉLOGE DE LA TOLÉRANCE... L'UNIVERSEL EST-IL EUROPÉEN?... FIGURES DU MAÎTRE... TÉLÉ...VISIONS... LE PARI DÉMOCRATIQUE... SPORT ET COMPÉTITION... ESPACE: LES BANLIEUES DE L'INFINI... VIOLENCES... PSYCHANALYSE: LA RÈGLE DU JE... L'AMOUR AU PRÉSENT... EAU DE VIE... LA CONDITION MINORITAIRE... QU'EST-CE QUE LE MODERNE?...

**CHAQUE MOIS: UN ENTRETEN AVEC DES
PERSONNALITÉS DU MONDE DES ARTS,
DES LETTRES, DE LA SCIENCE, DE LA CULTURE...**

FRANÇOIS MITTERRAND... JORGE AMADO...
RICHARD ATTENBOROUGH... JEAN-CLAUDE
CARRIÈRE... JEAN LACOUTURE... FEDERICO
MAYOR... MAGUIB MAHFOUZ... SEMBENE
OUSMANE... ANDRÉ VOZNESSENSKI...
FRÉDÉRIC ROSSIF... HINNERK BRUHNS...
CAMILO JOSÉ CELA... VACLAV HAVEL...
SERGUEÏ S. AVERINTSEV... ERNESTO
SÁBATO... GRO HARLEM BRUNDTLAND...
CLAUDE LÉVI-STRAUSS... LEOPOLDO ZEA...
PAULO FREIRE... DANIEL J. BOORSTIN...
FRANÇOIS JACOB... MANU DIBANGO...
FAROUK HOSNY... SADRUDDIN AGHA
KHAN... JORGE LAVELLI... LÉON
SCHWARTZENBERG... TAHAR BEN JELLOUN...
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ... JACQUES-YVES
COUSTEAU... MELINA MERCOURI... CARLOS
FUENTES... JOSEPH KI-ZERBO... YANDANA
SHIVA... WILLIAM STYRON... OSCAR
NIEMEYER... MIKIS THEODORAKIS...
ATAHUALPA YUPANQUI... HERVÉ BOURGES...
ABDEL RAHMAN EL BACHA... SUSANA
RINALDI... HUBERT REEVES... JOSÉ
CARRERAS... SIGMUND FREUD ÉCRIT À
ALBERT EINSTEIN... LUC FERRY...
CHARLES MALAMOU... UMBERTO ECO...
OLIVER STONE...

**NOTRE PROCHAIN NUMÉRO
(SEPTEMBRE 1993)
AURA POUR THÈME:**

GESTES ET RYTHMES PRIMORDIAUX

Il sera précédé d'un entretien
avec le romancier sud-africain

ANDRÉ BRINK

**AVEC CE NUMÉRO DE SEPTEMBRE
LE COURRIER
INAUGURE UNE NOUVELLE RUBRIQUE:**

ARCHIVES

qui puisera pour vous, dans les archives de l'Institut international de coopération intellectuelle des documents aujourd'hui introuvables concernant les grands débats intellectuels de l'entre-deux-guerres.

Les participants à ces débats se nommaient:

**MARIE CURIE, ALBERT EINSTEIN, TAHA HUSSEIN,
ALDOUS HUXLEY, THOMAS MANN,
GABRIELA MISTRAL, RABINDRANATH TAGORE,
ARNOLD TOYNBEE, MIGUEL DE UNAMUNO,
PAUL VALÉRY, THORNTON WILDER, STEFAN ZWEIG,
ETC.**

**CHAQUE MOIS: DES RUBRIQUES SUR L'ACTION DE
L'UNESCO DANS LE MONDE, L'ENVIRONNEMENT,
LE PATRIMOINE MONDIAL ...**